



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Fine Arts

N

40

.K97

v.3

Künstler

Monographien



B

1,487,605

Rembrandt

von

H. Knackfuss



Library of the University of Michigan
The Coyle Collection.

Miss Jean L. Coyle
of Detroit

in memory of her brother
Col. William Henry Coyle
1894.



ETTINGER

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

III

Rembrandt

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1906

Rembrandt

Don

H. Knackfuß

Mit 165 Abbildungen
nach Gemälden, Radierungen und Zeichnungen

Zweite, vermehrte Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde
besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden
Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier
hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert
(von 1 — 100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der
Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser
Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird
nicht veranstaltet.

Die Verlagsbuchhandlung.



Selbstbildnis Rembrandts, gemalt um 1640 (Kasschnitt).

In der Nationalgalerie zu London.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

Rembrandt.



Abb. 1. Rembrandts Selbstbildnis,
genannt „mit den drei Bartspitzen“.
Radierung. (S. Seite 82.)

Die holländische Malerei kann man füglich als ein Erzeugnis der staatlichen Selbständigkeit Hollands bezeichnen. Solange die Niederlande ein Ganzes bildeten, war von einer besonderen holländischen Kunst gegenüber der tonangebenden flandrischen nicht die Rede. Die Verschiedenheit des Erfolges aber, mit dem die nördlichen und die südlichen Provinzen aus dem langen, blutigen Kriege gegen die spanische Herrschaft hervorgingen, hatte eine ausgesprochene Verschiedenheit der Kunstentwicklung hier und dort zur Folge, wenn auch die Stammverwandtschaft sich niemals ganz verleugnete und namentlich in der Wesenseigentümlichkeit die flandrische und die holländische Malerei übereinstimmten, daß in der Farbe mehr als in der Form das Mittel dichterischen Ausdrucks gesucht und gefunden wurde. Das Jahr 1609, in welchem der Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstandes tatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten Provinzen als eines selbständigen Staates in sich trug, war gewissermaßen das Geburtsjahr der holländischen

Malerei, die sich nunmehr in höherem Maße als jemals irgendeine andere Kunst des christlichen Zeitalters als eine nationale gestaltete. Ein lebendiges Kunstbedürfnis war in diesen Provinzen von alters her vorhanden, und der hohe Wohlstand, der nach dem Waffenstillstandsabschluß so unglaublich schnell aufblühte und der selbst während der Wiederaufnahme der erst 1648 endgültig zum Abschluß gelangenden Freiheitskämpfe fortwährend zunahm, brachte naturgemäß eine Steigerung dieses Bedürfnisses mit sich. Aber der junge protestantische Freistaat hatte mit allem gebrochen, was bisher der Malerei die höchsten Aufgaben geboten hatte. Hier waren jetzt nicht mehr die Kirchen mit prunkvollen Altargemälden auszustatten, die Fürstenpaläste nicht mit üppigen Göttergeschichten und Taten antiker Helden zu schmücken; es handelte sich darum, die behagliche bürgerliche Häuslichkeit durch künstlerische Zierde würdig zu verschönern und für Rathäuser und Gildehäuser Werke zu liefern, die frei von jeder Überschwenglichkeit das Wesen nüchterner und stolzer Bürgerlichkeit wahrten. Worin die Aufgabe bestand, die das neue Volk seinen Künstlern stellte, faßt ein französischer Schriftsteller sehr zutreffend in das Wort zusammen: „Es verlangte, daß man ihm sein Abbild liefere.“ Das ist in der That der Inhalt der holländischen Malerei: das ehrliche, wahrheitsgetreue Abbild von Land und



Abb. 2. Rembrandts Mutter. Radierung von 1628.
(Zu Seite 7.)

Leuten und Dingen, die Wiedergabe der schlichten Wirklichkeit, wie die Heimat und die Gegenwart sie zeigten und im Künstlerauge sich spiegeln ließen, mag nun Bildnis, Genre, Landschaft, Tierstück oder Stillleben der Gegenstand des Gemäldes sein.

Dieses ehrliche Abbilden der Wirklichkeit war ein großer Teil der Kunst des einen, der über zahlreiche ausgezeichnete Maler hoch emporragend als der größte holländische Maler dasteht. Aber es war nicht seine ganze Kunst. Rembrandt wußte seine staunenswürdige Befähigung zu geistreich treffender Wiedergabe der Natur seinem eigenen freien Schaffensdrange dienstbar zu machen und fand in ihr das Mittel, den Gebilden seiner eigenwilligen und lebhaften, ge-

legentlich geradezu schwärmerischen Einbildungskraft eine Gestalt zu verleihen, die nicht nur seinem eigenen Wesen entsprach, sondern auch seine damaligen Landsleute unmittelbar ansprechen mußte. So offenbarte er sich, unterstützt durch eine großartige Vollkommenheit in der Beherrschung seines Handwerkszeuges, die ihn zu einem der allerbesten



Abb. 3. Rembrandts Mutter. Radierung.
Das Monogramm ist aus R H (Rembrandt Harmen's) und L (von Leiden) gebildet. (Zu Seite 7.)

Maler und zum geistreichsten Radierer aller Zeiten gemacht hat, als einer der selbständigsten und eigengestaltigsten Künstler der Welt.

Rembrandts Elternhaus stand zu Leiden am Weddesteg in der Nähe des Weißen Tores (Wittepoort). Es war das Besitztum eines Müllers, dessen Familie vom Rhein, das heißt von dem Mündungsarm des Flusses, der allein diesen Namen behält und der in mehreren Kanälen die Stadt Leiden durchfließt, den Zunamen van Ryn führte. Als das fünfte von sechs Kindern der Eheleute Harmen (Hermann) Gerritszoon (Gerrits oder Gerhards Sohn) van Ryn und Neeltje (Cornelia) Willemsdochter wurde am 15. Juli 1606 der Knabe geboren, der in der Taufe den ungewöhnlichen Vornamen Rembrandt erhielt und der daher nach der damals in Holland und auch andertwärts verbreiteten Sitte, den Vornamen des Vaters dem eigenen hinzuzufügen, Rembrandt Harmenszoon (oder abgekürzt Harmenſz) van Ryn hieß.

Während Rembrandts drei ältere Brüder zu bürgerlichen Berufsarten erzogen worden waren, wurde ihm eine gewähltere Ausbildung zuteil. Er ward in eine Lateinschule geschickt und sollte später die Universität seiner Vaterstadt besuchen, „um, wenn er das Alter erreicht hätte, durch seine Wissenschaft der Stadt und dem Staate nützen zu können“. Aber seine ausgesprochene Neigung und Begabung zur Malerei führte frühzeitig den Übergang zu diesem Beruf herbei. Jakob van Swanenburgh, ein sonst kaum bekannter Leidener Maler,



Abb. 4. Kahllöpfiger Mann, wahrscheinlich Rembrandts Vater. Radierung von 1630. (Zu Seite 7.)



Abb. 5. Rembrandt mit stieren Augen. Radierung von 1630. Auch unter der Bezeichnung „Der Mann mit dem beschnittenen Bart“ bekannt. (Zu Seite 7.)

wurde zuerst sein Lehrer. Nachdem er dessen Unterricht drei Jahre lang genossen, wurde Rembrandt nach Amsterdam zu Pieter Lastman geschickt, von dem er nur sechs Monate lang unterrichtet worden sein soll. Beide Maler hatten, wie man es zu ihrer Zeit für unbedingt erforderlich hielt, in Italien studiert, und ihre Kunst ward von dem Bemühen, die Italiener nachzuahmen, beherrscht; Lastman hatte sich in Rom an den Frankfurter Adam Elshaimer angeschlossen, der seinen fein gemalten Bildchen durch starke Lichtwirkungen — Lampen-, Feuer- und Mondschein — einen besonderen Reiz zu verleihen strebte. So untergeordnet die Stellung ist, welche Rembrandts Lehrer in der Kunstgeschichte einnehmen, unzweifelhaft hat der gelehrige Schüler aus ihren Unterweisungen großen Nutzen gezogen; von Lastman wurde er vermutlich auch in der Kunst des Radierens unterrichtet. Nach Leiden zurückgekehrt, bildete er selbst sich weiter, und man darf annehmen, daß



Abb. 6. Der Mann mit dem breittrempigen Hut.
Kopie von 1690. (Zu Seite 7.)

sein eigener Trieb ihn auf das eingehende Studium der Natur in einer Weise hinwies, wie seine Lehrer es wohl schwerlich getan hatten.

Die ersten bezeichneten Gemälde des jungen Künstlers tragen die Jahreszahl 1627. Das eine von ihnen, „Der Apostel Paulus im Gefängnis“, befindet sich im Museum zu Stuttgart, das andere, „Der Geldwechsler“, ist im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Beide Bilder besitzen keine hervorstechenden Reize. Es sind glatt gemalte Jugendwerke, die den unbefangenen Beschauer recht kalt lassen. Und dennoch kann man in ihnen schon diejenigen Eigenschaften gleichsam keimen sehen, welche Rembrandt später so groß gemacht haben: der tiefe, gedankenvolle Blick des gefangenen Apostels kündigt den zukünftigen Meister des seelischen Ausdrucks an; das kleine Berliner Bild fesselt den Beschauer durch die von einer verdeckten Kerze in der Hand des Wechslers ausgehende malerische Hellsdunkelwirkung, wenn auch diese Wirkung hier noch mehr

an die Bilder eines Gerhard Honthorst als an Rembrandts spätere Meisterwerke erinnert.

Zwei kleine Gemälde biblischen Inhalts aus dem Jahr 1628, beide mit RH (Rembrandt Harmensz.) und daran gehängtem L (als Hinweis auf des Künstlers Vaterstadt Leiden) bezeichnet, sind durch die zu Berlin im Jahre 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des damaligen Kronprinzenpaares veranstaltete Ausstellung von im Berliner Privatbesitz befindlichen Werken alter Meister weiteren Kreisen bekannt geworden. Das eine, im Besitz des deutschen Kaisers, stellt Simsons Verrat durch Delila vor, das andere, jetzt bei Herrn R. von der Heydt, den Apostel Petrus zwischen den Knechten des Hohenpriesters. Dieses ist ein durch Feuer- und Kerzenlicht wirkungsvoll gemachtes Nachstück; jenes läßt uns in der anschaulichen Schilderung des Vorgangs, wie Delila durch einen Wink mit ihren Augen den hinter einem Vorhang lauernden Philistern das Zeichen gibt, daß der unter ihren Liebkosungen eingeschlafene Held ihnen preisgegeben ist, und wie die Mörder geräuschlos heranschleichen, die Eindringlichkeit bewundern, mit der sich der junge Künstler in seine Aufgabe vertieft hat, und es zeigt eine Besonderheit Rembrandts in der vom Herkömmlichen abweichenden, phantastisch-orientalischen Tracht, in die er die Gestalten des Alten Testaments kleidet.

Ein kleines Bild im Museum zu Turin, von 1629, das nichts weiter vorstellt als einen in seinem Lehnstuhl eingeschlafenen Greis in einem bescheidenen Zimmer, ist eine Musterleistung fleißig durchstudierter Naturwiedergabe, und mit dem künstlerischen Erfassen einer an und für sich einfachen malerischen Aufgabe bedeutet es einen ungeheuren Fortschritt.

Andere Erstlingsarbeiten Rembrandts sind mehrere malerisch beleuchtete Studienköpfe aus der Zeit von 1628 bis 1630 (in den Gemäldesammlungen zu Kassel, Gotha, im Haag und an andern Orten), in denen Selbstbildnisse des Künstlers erkannt werden. Rembrandt hat nämlich während seines ganzen Lebens sich selbst mit Vorliebe zu einem Gegenstand seines Studiums gemacht. Wochte er eine Beleuchtung des menschlichen Antlitzes, einen Ausdruck, eine fleidsame Tracht studieren wollen, so fand er in seiner eigenen Person ein stets bereites und williges Modell, das zugleich wegen seiner kräftigen, offenen und ansprechenden Züge und seiner gesunden Farbe ein sehr dankbarer Gegen-

stand der Darstellung war. Daher die außerordentlich große Zahl der gemalten und der in Kupfer geätzten Selbstbildnisse, die Rembrandt hinterlassen hat.

Das erste mit einer Jahreszahl bezeichnete Werk der Radirnadel Rembrandts, von 1628, macht uns mit der ehrwürdigen Erscheinung seiner Mutter bekannt. Dieses köstliche kleine Brustbild, so sprechend lebenswahr, so geistreich und zugleich so liebevoll hingezeichnet, ist ein vollendetes Meisterwerk, in der Ausführung ebenso unübertrefflich wie in der Auffassung (Abb. 2). Außer in dem Brustbildchen hat Rembrandt in den ersten Jahren seines Schaffens für die Öffentlichkeit noch mehrmals die eigentümliche Schönheit seiner betagten Mutter in Radierungen festgehalten. Darunter zeichnet sich besonders eines aus (zubenannt „mit dem schwarzen Schleier“), das die alte Dame von der Seite, vor einem Tische sitzend, zeigt; man kann nur staunen, wenn man sieht, wie lebensvoll hier wieder, bei weiter durchgebildeter malerischer Ausführung, das von zahllosen Runzeln durchfurchte, ausdrucksvolle Gesicht gezeichnet ist, wie wunderbar die verschrumpte Haut der alten Hände mit den hervortretenden Adern wiedergegeben, wie meisterhaft die Stoffe behandelt sind (Abb. 3).

Das Bild von Rembrandts Vater steht nicht mit solcher Sicherheit fest wie dasjenige der Mutter; aller Wahrscheinlichkeit nach erblicken wir den alten Harmen van Ryn, der schon im Jahre 1630 starb, in einem wiederholt vorkommenden Kopf, der demjenigen des eingeschlafenen Mannes in dem Turiner Gemälde entspricht, mit meistens müden, nur ausnahmsweise lebhaft blickenden Augen und mit auffallender Langform des Schädels (Abb. 4).

Die Art und Weise kennen zu lernen, wie die Seele des Menschen sich in seinem Antlitz spiegelt und wie das Spiel der Gesichtsmuskeln zum Ausdruck der Empfindungen wird, war für Rembrandt von Anfang an ein Gegenstand der eifrigsten Beobachtung. Um das eingehend studieren zu können, setzte er sich mit der Kupferplatte vor den Spiegel und machte sich selbst irgendeinen bestimmten Ausdruck vor, den er dann mit der Radirnadel festhielt. So hat er sich lachend gezeichnet, mit verbrießlichem und mit zornigem Gesicht, mit verschlossener, finsterner Miene und mit dem Ausdruck starren Entsetzens (Abb. 5); aber auch in der Ruhe seines natürlichen Ausdruckes hat er das von den Sorgen des Lebens noch nicht belastete, jugendheitere Antlitz mit dem ersten sprossenden Barte der Nachwelt durch die Kupferplatte überliefert. Personen aus seiner Umgebung, die dem jungen Künstler gutwillig ein paar Stunden still hielten, waren weitere Gegenstände der Übung von Auge und Hand (Abb. 6). Öfters brachte er ein Reizmittel in die Aufgabe dadurch, daß er sein Modell, mochte er selbst oder einer der Seinigen oder sonstwer es sein, durch ungewöhnliche Kleidungsstücke herausputzte und Haltung und Gesichtsausdruck der so geschaffenen Tracht anpaßte (Abb. 8).

Eine ganze Menge von Radierungen legt ferner Zeugnis davon ab, wie Rembrandt sich mit großem Fleiße übte, zufällig Gesehenes mit der denkbar größten Schnelligkeit in wenigen treffenden Strichen festzuhalten oder auch aus dem Gedächtnis wiederzugeben. Ganz besonders reizten ihn die Erscheinungen aus den niedersten Volksschichten, die ihren Charakter am unverhülltesten zur Schau trugen und deren zerlumppte Kleidung ebenso wie ihre Häßlichkeit ihm



1630

Abb. 7. Bettler und Bettlerin.
Radierung von 1630. (Su Seite 8.)

eine eigentümliche Anregung boten, eben weil sie sich so charakteristisch darstellen ließen. Es war der natürliche Widerwille gegen die kalt und leer und dadurch abstoßend gewordene äußerliche Schönheitsucherei der den Italienern nachtretenden Kunst, der sich in dieser Weise — bei Rembrandt nicht zuerst, aber bei ihm vielleicht am kräftigsten — äußerte. Da fielen ihm die verschmißten Augen eines alten Bettlers mit lächerlich hoher Mütze auf, oder ein Bauer, der seine Verschlagenheit hinter einer unglaublich dummen Miene verbarg, oder ein auf der Straße in langatmigem Gespräch sich unterhaltendes



Abb. 8. Der Mann mit Pelzmütze und kurzem Bart.
Radierung von 1631. (Zu Seite 7.)

Bettlerpaar und ähnliche lumpige Gestalten, und er bannte sie auf die Kupferplatte; oder es reizte ihn, die rührende Erscheinung eines von seinem Hündchen geführten armen, blinden Geigenspielers festzuhalten (Abb. 7, 10, 12).

Aber auch zur Niederschrift von Äußerungen der schaffenden Phantasie wurde die Radirnadel benutzt. Die erste datierte bildmäßige Komposition unter Rembrandts Radierungen, von 1630, behandelt die Darstellung Jesu im Tempel; es ist ein ganz kleines, aber inhaltreiches Blatt von feinsten Ausführung. Der Künstler versetzt uns in einen weiten kirchlichen Raum, wo auf der einen Seite, über einem hohen Treppenaufgang, das Allerheiligste in dunklem Schatten liegt; den Vordergrund aber trifft



Abb. 9. Bildnis eines alten Mannes, gemalt um 1631.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 10.)

helles Licht. Da schreitet die greise Seherin Hanna heran, ein Engel fliegt ihr zur Seite, der sie hinweist auf das Kind, das eben in den Tempel gebracht worden ist; das Kind liegt auf den Händen Simeons, der, ein altersmüder Mann, auf einem Stuhl ruht, und unter dem Eindruck der Worte, die er gesprochen hat, sind Maria und Joseph ihm gegenüber auf die Knie gesunken. Rembrandt hat sich mit ganzer Seele in die Erzählung des Evangelisten vertieft, er hat den Vorgang mit erlebt, und so läßt er auch den Beschauer daran teilnehmen; und die lebendige Wahrhaftigkeit der Vorstellung zwingt ihn, im vollbewußten Gegensatz gegen die herkömmliche Form, die heiligen Personen in die Gestalt von Leuten zu kleiden, denen man auch in der Wirklichkeit begegnen könnte. Die Kupferstichsammler geben diesem Blatt, zur Unterscheidung von einer späteren Radierung des nämlichen Gegenstandes, bei der über dem Haupte Hannas die Taube des heiligen Geistes schwebt, die Zusatzbezeichnung

„mit dem Engel“. Als ein Gegenstück zu der „Darstellung im Tempel“ hat Rembrandt zu derselben Zeit in einem ebenfalls ganz kleinen, feinen, wirkungsvollen Bildchen die Beschneidung Jesu radirt.



Abb. 10. Bettler.
Radierung. (Zu Seite 8.)

Der sicherste Broterwerb eines Malers war damals in Holland das Porträtieren. Rembrandt übte sich mit Eifer in der Bildnismalerei. Zahlreiche Studienköpfe aus der Zeit von 1629 bis 1632, nach seinen Verwandten oder nach fremden Personen — bezahlten Modellen — gemalt, legen Zeugnis ab von dem Fleiß und der Gewissenhaftigkeit seiner Übung. Wie das innere Leben und den Ausdruck des menschlichen Gesichts, so erforschte er auch die Erscheinungen der Oberfläche, das Wesen der Haut und der Haare; und er schuf sich, nach seiner unabhängigen Weise, seine eigene, von dem sonst damals üblichen glatteren Malverfahren durchaus verschiedene Art der Ölmalerei, um alles so kräftig und so leuchtend, wie es seinen Augen erschien, wiederzugeben (Abb. 9). Auch suchte er durch verschiedene Arten der malerischen Technik der Verschiedenartigkeit der Modelle gerecht zu werden. Durch bildmäßige Anordnung in künstlerischem Abwägen der abgeschlossenen Wirkung des Ganzen, durch geistig vertiefte Auffassung und durch sorgfältigste Durchbildung erhob er bisweilen die Studie zu dem Ansehen eines anspruchsvollen

Bildnisses. So ist das mit der Jahreszahl 1630 bezeichnete Brustbild eines Greises, dem die schwarze Sammetkleidung und die doppelte Kette mit Anhängerkreuz ein vornehmes Aussehen leihen, in der Gemäldegalerie zu Kassel, ein vollendetes Meisterwerk. Es liegen auch Zeugnisse vor, daß die Kunst des jungen Malers gerechte Anerkennung fand; aber an Aufträgen scheint es in Leiden gefehlt zu haben.

Im Jahre 1631 verließ Rembrandt seine Vaterstadt, in die er nur zu kurzen Besuchen zeitweilig zurückkehrte, und siedelte nach Amsterdam über; in der stolzen und reichen Hauptstadt der vereinigten Provinzen mußte für die Betätigung seines Könnens das fruchtbarste Feld bereit sein. In der Tat gelangte der Vierundzwanzigjährige hier schnell zu großem Rufe. Auch die jungen Maler erkannten sein hohes Können, und es dauerte nicht lange, so begann sich eine Schar von Schülern um ihn zu sammeln. Es wird erzählt, er habe seine Schüler in gesonderten Zellen arbeiten lassen, zu dem Zwecke, daß das Individuelle ihrer Begabung besser gewahrt bleibe und ihre Kunst vor schulmäßiger Gleichförmigkeit behütet werde.



Abb. 11. Die heilige Familie. Gemälde von 1631. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 16.)

In Amsterdam fand Rembrandts Neigung, dem an und für sich Häßlichen künstlerischen Reiz abzugewinnen, reiche Nahrung. Vor allem zog ihn das Judenviertel mit seinen malerischen Erscheinungen an. Hier waren für Geld die interessantesten Modelle zu haben, und mit wahrer Lust verewigte Rembrandt die jüdischen Charakterköpfe; die an und für sich schon auffallende Tracht der Amsterdamer Juden bereicherte er dabei gern in phantastischer Weise durch bunte Stoffe und mancherlei Schmuckstücke aus dem Vorrat seiner Werkstatt. Rembrandts Werkstatt gestaltete sich nämlich allmählich zu einer förmlichen Sammlung von malerischen Kostbarkeiten und fremdartigen Kleidungsstücken. Zu deren Anschaffung gab es wohl nirgends bessere Gelegenheit als in Amsterdam, wo Kaufleute von allen Enden der Welt zusammenströmten und wo die Trödlersläden des Judenviertels, das Rembrandt so gern durchstreifte, solcher Liebhaberei gar einladend entgegenkamen. Übrigens suchte Rembrandt die jüdischen Modelle nicht bloß um ihres persönlichen malerischen und charakteristischen Äußeren willen als dankbare Vorwürfe für Radierungen und Studienbilder auf. Er erblickte in ihnen auch die Vertreter des auserwählten Volkes, und es war eine Art geschichtlicher Gewissenhaftigkeit, wenn er sie als die einzig echten Modelle für biblische Kompositionen ansah, — und Gewissenhaftigkeit war ja der eigentliche Grundzug der holländischen Kunst. Die ehrwürdigen Erscheinungen der alten Patriarchen wurden vor ihm lebendig, und er versuchte Vorgänge aus deren Leben in einer unmittelbar der Wirklichkeit abgelauscht scheinenden Weise zu verbildlichen. Eine Vorliebe hierfür hat er sein Leben lang behalten; und manchen derartigen Einfall, den er nicht weiter ausarbeitete, legte er, nur für sich selbst, in einer Zeichnung fest. Ein schönes Beispiel gibt uns die Federzeichnung in der Albertina zu Wien, welche den Vater Jakob zeigt, wie er seinen Benjamin zärtlich zwischen den Knien hält, während Juda vor ihn hintritt und spricht: „Laß den Knaben mit mir ziehen; ich will Bürge für ihn sein, von meinen Händen sollst du ihn fordern“ (Abb. 13).

Das erste bedeutendere biblische Gemälde, das Rembrandt ausführte, war eine „Darstellung im Tempel“. Das in kleinem Maßstab mit der größten Sorgfalt durchgebildete Werk befindet sich in der königlichen Gemäldesammlung im Haag; es ist mit der Jahreszahl 1631 bezeichnet, aber wahrscheinlich noch vor der Übersiedelung nach Amsterdam fertig geworden. Die Radierung von 1630 erscheint fast wie eine Vorübung für das gemalte Bild. Beiden ist der Grundgedanke der Komposition gemeinsam, daß mit dem

Erscheinen des Kindes Jesus im Tempel ein strahlendes Licht ausleuchtet, hinter dem das Heiligtum des Alten Bundes im Dunkel verschwindet. Im einzelnen aber sind die beiden Darstellungen ganz verschieden. Rembrandt hat sich selten in seinem Leben wiederholt; wenn er eine Aufgabe mehrmals behandelte, so war sie ihm jedesmal ein neues Erlebnis. Bei jener Radierung hat der Künstler seine Absicht insofern noch nicht vollständig erreicht, als über der Einzelausarbeitung der Figuren die Gesamtwirkung eine Beeinträchtigung erlitt. Bei dem Gemälde aber hat er seine künstlerische Empfindung voll und ergreifend zum Ausdruck gebracht; er offenbart sich in diesem Werk als der unvergleichliche Meister des Hell dunkels, der geschlossene Dunkelheitsmassen von flutendem Licht durchbrechen läßt und auch die tiefsten Schatten noch durchsichtig macht. Im Vordergrund des Bildes steht, vom Rücken gesehen, ein Priester; er hebt die Rechte zum Segen über das Kindlein, das da in den Tempel gebracht worden ist. Vor ihm kniet, neben Maria und Joseph, der



Abb. 12. Der blinde Geigenspieler.
Radierung von 1631. (Zu Seite 8.)



Abb. 18. Juba, Jakob und Benjamin. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York. (Zu Seite 12.)

greise Simeon mit dem Jesuskind auf den Händen; sein glückseliger Dankesblick wendet sich nach oben, und bei seinen begeisterten Worten schaut das Elternpaar ihn mit innerer Bewegung an, während einige zufällig Herbeigekommene das Kind betrachten. Ein helles, warmes Licht aus der Höhe sammelt sich auf dieser kleinen Gruppe; der Priester ragt nur noch mit dem Oberkörper in die volle Helligkeit hinein. Der weite Raum der phantastischen Tempelhalle erscheint diesem Licht gegenüber wie in Dämmerung gehüllt, am dunkelsten unter dem Baldachin, das den Hauptaltar überbaut; Widerschein des Lichts aber bringt mit goldigem Flimmer in die Dämmerung hinein, bis zur Höhe der Wölbungen hinauf; hier und da blüht ein goldenes Altargerät auf, und man gewahrt zahlreiche Menschen, die in dem Kircheninnern teils verweilen, teils kommen und gehn. In der Lichtpoesie hat Rembrandt das Ausdrucksmittel für das überirdisch Weihevollen des Vorgangs gefunden; überirdischer Erscheinungen, wie er sie in den Radierungen beifügte, bedurfte er hier nicht.

Dieses Bild eröffnet die stattliche Reihe der gemalten Meisterwerke Rembrandts. Der hervorstechendste Zug im Wesen Rembrandts war eine unverwüßliche Arbeitslust; sein ganzes Leben hindurch, in guten und in bösen Tagen, hat er mit unermüdblichem Fleiß gearbeitet. So ist es möglich geworden, daß er mehr als fünfhundert Gemälde hinterlassen hat, abgesehen von solchen, deren Echtheit fraglich ist, und von einigen zugrunde gegangenen. Dazu kommen gegen dreihundert eigenhändige Radierungen. Da er seine Arbeiten gern mit der Jahreszahl bezeichnete, so läßt sich bis zum Ende seines Lebens seine Tätigkeit fast Schritt für Schritt verfolgen.

Das Jahr 1631 sah außer der „Darstellung im Tempel“ noch ein religiöses Gemälde entstehen: die „Heilige Familie“ der Münchener Pinakothek. Ein Kirchenbild war dieses Werk, die erste Komposition, für deren Ausführung Rembrandt den lebensgroßen Maßstab wählte, ebensowenig wie jenes kleine Gemälde; für solche hatte das damalige Holland ja gar keine Verwendung. Aber aus tiefstem religiösem Gefühl ist es hervorgegangen. Die Heiligkeit dieser Familie wird freilich durch nichts Außerliches gekenn-



Abb. 14. Rembrandts Schwester, gemalt 1639. In der Fürstl. Liechtensteinischen Galerie zu Wien.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 18.)



Abb. 15. Diana und Endymion. In der Fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 18.)

zeichnet, es fehlt auch der Eindruck des Außergewöhnlichen, der bei der „Darstellung im Tempel“ durch die Anordnung der Beleuchtung hervorgerufen wird. Wir sehen Maria — nach demselben Modell gemalt wie in der „Darstellung“ — als eine Frau aus dem Volke, in schlichter alltäglicher Kleidung, ein anspruchsloses, liebliches Wesen; sie betrachtet mit dem stillen Lächeln des Mutterglücks das Kind auf ihrem Schoße, das eben die Brust losgelassen hat und eingeschlafen ist, und das sie nun in das weiße Leinen der aufgedeckten Korbwiege betten will. Joseph beugt sich über die Wiege und versenkt sich in den Anblick des Kindes; auch er ein Mann aus dem Volke, ein schlichter Handwerker — das an der Wand aufgehängte Zimmermannsgerät kennzeichnet seinen Beruf. Es ist ganz still in dem Gemach; wir fühlen das Schweigen wie eine stumme Andacht, und wir empfinden die Heiligkeit der Liebe, die diese Menschen miteinander verbindet. Gerade darin liegt die Innigkeit von Rembrandts Auffassung, daß er die heiligen Gestalten dem Betrachtenden so ganz menschlich nahe bringt und dabei doch eine weisevolle Stimmung hervorruft; und der weisevollen Stimmung dient auch die malerische Poesie des lichterfüllten Farbentons, der das scheinbar Alltägliche mit einem verklärenden Zauber umgibt (Abb. 11).

So stellt sich Rembrandt in sehr entschiedenen Gegensatz zu der Auffassungsweise religiöser Darstellungen, welche die italienische Renaissance gebracht hatte, indem sie, nach dem Vorbild des klassischen Heidentums, die höchste Schönheit zur künstlerischen Erscheinungsform des Göttlichen und Heiligen machte. Wenn man unter „Renaissance“ den engeren Begriff der Veredelung der Kunst durch die Kenntnis antiker Schönheit versteht, so ist für Rembrandt die Renaissance gar nicht dagewesen; zu einem Freunde sagte er einmal, auf seine Sammlung alter Stoffe, Waffen und Geräte zeigend: „Das sind meine Antiken.“ Es fehlte ihm durchaus die Empfänglichkeit für das was wir im Sinne der griechischen Kunst schön nennen. Darum berühren uns diejenigen Werke Rembrandts sehr fremdartig, zu denen er die Vorwürfe aus der antiken Mythologie geschöpft hat. Unter den Radierungen aus der ersten Zeit des Amsterdamer Aufenthalts finden wir eine „Diana im Bade“. Bei diesem Titel denken wir unwillkürlich an eine klassische Schönheit oder doch mindestens an eine Erscheinung von straffer Jugendlichkeit. Rembrandt aber hat seine Diana nach einem reizlosen, abgeblähten Modell mit abschreckender Naturtreue gezeichnet. Es war ihm auch gar nicht um die Göttin zu tun, sondern um die Ausnutzung einer ihm wohl noch recht selten gebotenen Gelegenheit, einen weiblichen Körper nach dem Leben zu zeichnen; Diana gab nur den Vorwand, und ein neben der Figur im Ufergebüsch liegender Röcher genügte zur Kennzeichnung. Die damalige internationale Kunst und somit auch die Schule, aus der Rembrandt hervorgegangen war, wurde ja von einer Vorliebe für Darstellungen aus der antiken Götterwelt beherrscht; so war ein mythologischer Titel allgemein verständlich. Rembrandts Landsleute hatten freilich nicht mehr viel Geschmac für die Mythologie; dem nüchternen Sinn und der protestantischen Strenggläubigkeit der Holländer konnte die Verbildlichung heidnischer Götterfabeln nicht zusagen. Aber wie Rembrandt so etwas malte, da trat nichts Göttliches, nichts Heidnisches in die Erscheinung. Rembrandt hat sich schwerlich viel mit den Dichtern des klassischen Altertums beschäftigt. Sein Buch war die Bibel, und es scheint fast, als ob er überhaupt nicht viel anderes gelesen hätte. Doch war er von der Lateinschule her mit den griechisch-römischen Göttersagen vertraut, und es kamen ihm auch aus diesem Vorstellungskreise heraus Bildgedanken. Was Ovid und andere in der Schule gelesene Schriftsteller von den seltsamen Erlebnissen der Überirdischen erzählten, darin konnte er unmöglich etwas Erhabenes finden; das waren ihm bunte Märchen von poetischem und teilweise auch komischem Inhalt. Wenn aber eine Vorstellung aus dieser Märchenwelt Bildgestalt in ihm annahm, dann vertiefte er sich da hinein mit demselben künstlerischen Ernst wie in jede andere Aufgabe.

Vielleicht das Hübscheste, was Rembrandt an mythologischen Darstellungen geschaffen hat, ist ein in der Liechtenstein-Galerie zu Wien befindliches Gemälde: „Diana und Endymion.“ In der Flut des Mondlichts schwebend hat die keusche Göttin sich



Abb. 16. Bildnis des Professors Tulp im Kreise von Mitgliedern der Chirurgengilde von Amsterdam. („Die Anatomiefunde“, Gemälde von 1692. In der Königl. Gemälsammlung im Mauritshuis, Haag.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (Su Seite 20.)

auf die Erde herabgesenkt; wie mondbeglänzte Wolkengebilde schimmern Schwäne, die sie getragen, im Dunkel der Luft. Mit dem Jagdspeer in der Hand, groß und stolz, tritt sie dem blöden Burschen entgegen, der ihr Wohlgefallen erregt hat. Das Licht, das von ihr ausstrahlt, fällt ihm ins Gesicht, da er, aus seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Schlafen, aufgestört, sich nach ihr umblickt, während seine derben Hunde scheu die Hunde der himmlischen Jägerin anknurren (Abb. 15).

Das Gesicht der Göttin zeigt hier eine unverkennbare Ähnlichkeit mit einem rotblonden Mädchen, das Rembrandt im Jahre 1632 wiederholt gemalt hat. Man hält



Abb. 17. Der Perser. Radierung von 1632. (Zu Seite 24.)

dieses Mädchen mit Grund für eine von seinen Schwestern, die vielleicht mit ihm nach Amsterdam übergesiedelt war (Abb. 14).

Um die nämliche Zeit nahm Rembrandt als Vorwurf für ein Gemälde einen mythologischen Gegenstand, der ihm, im Gegensatz zu den bis dahin behandelten ruhigen Stoffen, Gelegenheit gab zur Verbildlichung schneller Bewegungen und heftigster Erregtheit. Das ist „Der Raub der Proserpina“, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Das merkwürdige Bild enthüllt in Farbe, Wirkung, Empfindung und Ausdruck in der bezeichnendsten Weise Rembrandts künstlerische Vorzüge und Besonderheiten. Es ist wie alle Gemälde dieser seiner frühen Zeit sehr fein und sorgfältig gemalt. Die Kräuter des Vordergrundes, bei denen man die einzelnen Aderchen der Blätter sieht, sind staunenswürdig, und ebenso genau bis ins einzelste sind die etwa zollgroßen Köpfe und die



Abb. 18. Bildnis, angeblich des Schreib- und Rechenmeisters Coppenol („Der Federhneider“).
In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 24.)

reichen Stoffe ausgeführt. Bei dieser fast peinlichen Vortragsweise ist das Bild dennoch von wahrhaft gewaltigem Leben erfüllt. Die schwarzen Rösse des Hades sausen wie eine flüchtige Erscheinung in den dampfenden Abgrund hinein; schwarzer Wolkendampf liegt unter dem Himmelsblau festgeballt über dem Eingang der Schlucht. Proserpina tragt und schlägt ihren Entführer ins Gesicht; entsetzt versuchen ihre Gespielinnen ihr Gewand festzuhalten, um sie von dem goldenen Wagen herabzuziehen, dessen Schnelligkeit doch ihr rasendes Racheilen vereitelt.

Im Jahre 1632 bekam Rembrandt die Bestellung eines größeren Gemäldes, eines Porträtstücks von acht Figuren, und er schuf das von Mit- und Nachwelt aufs höchste bewunderte Werk, das unter der Benennung „Die Anatomiestunde“ bekannt ist. Nach-



Abb. 19. Der Kattengiftverkäufer. Radierung von 1632.
(Zu Seite 24.)

dem das Sezieren menschlicher Leichen zu Unterrichtszwecken im Jahre 1555 gesetzlich gestattet worden war, wurde es in mehreren Städten Hollands gebräuchlich, regelmäßige öffentliche Vorträge über Anatomie stattfinden zu lassen. Diese Vorträge wurden in eigens dazu bestimmten Sälen gehalten, die in entsprechender, für unsere Anschauungen bisweilen recht seltsamer Weise ausgestattet waren; ein solches „Theatrum anatomicum“ zeigte z. B. auf der Brüstung, welche den Zuhörerraum abschloß, eine aus Gerippen gebildete Darstellung des Sündenfalles. Regelmäßig gehörten zur Ausstattung dieser Säle die Bildnisse der Wundärzte, die in der betreffenden Stadt zu Ansehen gekommen waren. Wie im allgemeinen in Holland eine besondere Art der Bildnismalerei, das Genossenschaftsbild, beliebt war, so ließen auch die Chirurgen gern ihre Bildnisse in einem gemeinschaftlichen Bilde vereinigen. Eine Aufgabe solcher Art war es, die Rembrandt als einem nun schon zu gutem Namen gelangten Bildnismaler gestellt wurde



Abb. 20. Die (große) Auferweckung des Lazarus. Radierung. (Zu Seite 28.)



Abb. 21. Der heilige Hieronymus im Gebet.
Radierung von 1632. (Zu Seite 26.)

durch den Auftrag, das Porträt des Anatomieprofessors Nikolaas Tulp im Verein mit denen der angesehensten Mitglieder der Amsterdamer Chirurgengilde zu malen. Rembrandt hat es mit hoher Meisterschaft verstanden, aus der Nebeneinanderstellung mehrerer Bildnisse ein einheitliches, in sich abgerundetes und schon an und für sich als Komposition den Beschauer fesselndes Kunstwerk, ein Bild im besten Sinne des Wortes zu schaffen. Er gab in der Porträtgruppe die Schilderung eines belebten Vorgangs, indem er einen Anatomen darstellte, der mit kundiger Hand an einer Leiche arbeitet und mit berebtem Munde spricht, und eifrige Hörer, die mit Auge und Ohr Belehrung suchen. Auf einem Tische liegt, schräg verkürzt von unten gesehen, die Leiche; sie ist in ihrer oberen Hälfte hell beleuchtet und bildet so als große Lichtmasse ein Gegengewicht gegen die vereinzelt aus den dunklen Kleidern und dem dunklen Hintergrunde hervorleuchtenden Gesichter mit den weißen Halskrausen. Tulp, der den Hut auf dem Kopfe hat, während seine Zuhörer ihn barhäuptig umgeben, hat an der Leiche den linken Vorderarm der Haut entkleidet und erklärt dessen Muskulatur; er hebt gerade einen der Beugemuskeln der Finger heraus, und indem er die Finger der eigenen linken Hand beugt, veranschaulicht er die Tätigkeit, welche diesem Muskel im Leben zukommt. Wir fühlen, wie der Anatom fast unabsichtlich die Muskeln, über die er spricht, bei sich selbst in Wirkung setzt, und bewundern Rembrandts feine und scharfe Beobachtung. Die Meister der Chirurgengilde, teils sitzend, teils sich heranbrängend, folgen mit verschiedenartig abgestufter Aufmerksamkeit dem Vortrage des Professors. Über dieser lebensvollen Schilderung hat der Maler den ersten Zweck des Bildes keineswegs vergessen. Wie Professor Tulp mit überzeugender



Rembrandt. inv. et sculp. 1633.

Abb. 22 Der barmherzige Samariter. Radierung von 1633. (Zu Seite 28.)

Bildnistreue vor uns steht, so ist auch jeder der sieben anderen Herren, bei aller Mannigfaltigkeit in Haltung und Ausdruck der Köpfe, zu seinem guten Recht gekommen, ein Abbild seiner Person auf die Nachwelt gebracht zu sehn. Dabei ist alles prachtvoll gemalt, zu körperhafter Natürlichkeit der Erscheinung herausgebracht, und die Farbe mit Leuchtkraft gefüllt (Abb. 16). Das Gemälde befand sich lange an seiner ursprünglichen Stelle, in der „Snytkamer“ (Schneidezimmer, Seziersaal) zu Amsterdam; 1828 kaufte es König Wilhelm I. der Chirurgengilde für 32 000 Gulden ab, um es der Gemäldesammlung im Haag einzuverleiben.

Das Anatomiebild trug viel dazu bei, daß Rembrandts Ruf als Bildnismaler schnell wuchs. Aus dem Jahre 1632 sind mindestens zwölf auf Bestellung von ihm gemalte Bildnisse vorhanden. Durch die gewissenhafteste sorgfältige Ausführung wußte der Maler in diesen Werken den Wünschen seiner Auftraggeber gerecht zu werden. Es

sind mehrere darunter, denen man es ansieht, daß das Modell kein tieferes Interesse des Künstlers erregt hat. Immer aber hat Rembrandt, auch wenn er auf geistvoll lebendige Auffassung verzichtete, durch die Art und Weise, wie er die Farbentöne zusammenstimmte, die Abbilder der Wirklichkeit zum Range von echten Kunstwerken erhoben. Eins der geistvollsten Meisterwerke unter Rembrandts Bildnissen aus dieser Zeit ist das eines Mannes, an dem der Name des Schönschreibers und Schreiblehrers Lieven Willemz van Coppenol haftet (in der Kasseler Gemäldegalerie). Da ist mit der höchsten Lebendigkeit und Wahrheit der Abgebildete so aufgefaßt, als ob er die ihn sehr in Anspruch nehmende Tätigkeit, eine Feder zu schneiden, eben unterbräche, um sich dem Beschauer, gleichsam auf dessen Anrede hin, zuzuwenden (Abb. 18).

Dabei ließ Rembrandt die Radirnadel niemals ruhen. Er setzte seine Studien nach dem Leben unermüdlich fort, und neben Gestalten aus dem Volke hielt er ge-



Abb. 23. Die Flucht nach Ägypten. Radierung von 1633.
(Zu Seite 30.)

legentlich eine fremdartige ausländische Erscheinung fest, wie jenen seltsam gekleideten Mann, der den Kupferstichsammlern unter dem Namen „Der Perser“ bekannt ist (Abb. 17). Manches, was er in den Straßen der Stadt und auf ländlichen Spaziergängen sah, gestaltete er zu feinen Genrebildchen, denen er durch hochkünstlerische Ausführung einen unvergänglichen Reiz verlieh. Ein köstliches Beispiel ist der „Rattengifthändler“. Es ist ein schauderhafter Kerl, den wir da in einer Dorfstraße von Haus zu Haus ziehen sehen, einen Säbel an der Seite und eine Stange mit einem Korb in der Hand, von dem tote Ratten herabbaumeln, während auf seinem Rande eine lebende Ratte herumklettert und ein anderes dieser Tiere auf der Schulter des Mannes sitzt, um von dessen Macht über ihresgleichen sichtbares Zeugnis abzulegen; fast noch schauderhafter als der Rattenfänger ist sein Begleiter, der Knabe mit der Giftschachtel, ein Urbild körperlicher und geistiger Verkommenheit; wir begreifen die Gebärde des Fels, mit welcher der alte Jude, der da auf den unteren Flügel seiner Haustür gelehnt ins Freie



Abb. 24. Der Dichter Jan Hermanſſ Krul, gemalt 1639.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Kaſſel.
Nach einer Photographie von Franz Hanſſaengl in München. (Zu Seite 38.)

schaut, die Hand zurückweist, die ihm den Rattentod anbietet (Abb. 19). In allen seinen Darstellungen entfaltet Rembrandt neben der Gabe, die Persönlichkeiten, so wie er sie gesehen oder sich gedacht hat, aufs treffendste zu charakterisieren, die noch wunderbarere Gabe, den Beschauer in den Gesichtern lesen zu lassen, was die Persönlichkeiten in dem gegebenen Augenblick denken, und ebenso wie die stärksten Empfindungen die feinsten Regungen der Seele zum Ausdruck zu bringen. Er tut nichts dazu, eine Darstellung launig oder ernst wirken zu lassen; er gibt nur immer die Sache selbst, und durch die Unmittelbarkeit, mit der das scharf und richtig Geschaute — im Geist oder in der



Abb. 25. Rembrandt mit dem Tuch um den Hals.
Radierung von 1633. (Zu Seite 32.)

Wirklichkeit Geschaute — wiedergegeben wird, wirkt ganz von selbst, wie im Leben, so in der Verbildlichung, das Komische komisch und das Ernste ernst.

Diese Tiefe der Auffassung verleiht auch Rembrandts religiösen Darstellungen einen so hohen Wert, wenn uns auch deren äußere Form, weil uns ungewohnt, fremdartig vorkommen mag. Niemals wohl sind die Empfindungen eines Mannes, der in heißem Gebet um Erleuchtung fleht, mit größerer Tiefe und in schlichterer Klarheit zum Ausdruck gebracht worden, als in dem Blatt von 1632: „Der heilige Hieronymus“ (Abb. 21). Zugleich läßt dieses Blatt, das mit leichter und schneller Hand ausgeführt ist, Rembrandts feines Naturgefühl im Landschaftlichen erkennen.

Im Besitz einer unübertrefflichen Fertigkeit in der Handhabung der Radiernadel begnügte sich Rembrandt nicht mehr damit, Studien und Kompositionen in kleinerem Maßstabe, mehr für sich selbst als für andere, in Kupfer zu äzen. Er trat mit großen,



Abb. 26. Doppelbildnis, genannt „Der Schiffsbaumeister und seine Frau.“ Gemälde von 1633. Im Gudiugampalaß zu London.
Nach einer Photographie von Franz Hanflaengl in München. (Vgl. Seite 38.)

sorgfältig ausgeführten und in Wirkung gebrachten Radierungen biblischen Inhaltes an die Öffentlichkeit. An der Spitze dieser Blätter steht die „Auferweckung des Lazarus“, die zum Unterschied von einem späteren, kleineren Blatte desselben Inhaltes „die große“ genannt wird. Es ist eine Auferung stärkster und kühnster Phantasie, seltsam beim ersten Anblick, aber unmittelbar ergreifend durch die malerische Wirkung von Hell und Dunkel und wie mit Zaubermacht fesselnd bei näherer Betrachtung. Wir finden uns in einer phantastischen Räumlichkeit; der Grufthau ist mit Vorhängen ausgestattet und an den Wänden mit den Waffen des Verstorbenen geschmückt. Von dem eigentlichen Grabe ist die Erde beiseite geschauvelt und so das enge Steinbett bloßgelegt worden; die Vorhänge des Eingangs sind zurückgezogen, so daß ein volles Licht von draußen her in das Dunkel des Todes hineinflutet. Über ein herangelegtes Brett ist der Heiland an den Rand des Grabes getreten, und in erhabener Ruhe, nur mit einer machtvollen



Abb. 27. Das wibrige Geschid. Radierung von 1633. Zweiter Blattengustand. (Zu Seite 34.)

Gebärde der Hand, ruft er den Toten empor, der sich langsam, wie von schwerem Traum befangen, aufzurichten beginnt. Dem Wiedererweckten stürzen die Schwestern entgegen, noch etwas zagend die eine, mit freudig ausgebreiteten Armen die andere. Staunend sehen die übrigen Anwesenden den unglaublichen Vorgang; überzeugender sind niemals von einem Künstler die mannigfaltigen Außerungsformen des höchsten Staunens über das Unbegreifliche geschildert worden (Abb. 20). Unter den Radierungen Rembrandts ist dieses Blatt zu allen Zeiten eins der gesuchtesten gewesen.

Während hier, bei der Verbildlichung des Wunders, Rembrandt sich ganz dem freien Fluge seiner Dichterkraft hingab, versuchte er in anderen Fällen biblische Erzählungen durch die äußerste Natürlichkeit der Darstellung so recht glaubhaft zu veranschaulichen und sich und dem Beschauer menschlich nahe zu legen. Ein Beispiel ist die gleichfalls in ziemlich großem Maßstabe ausgeführte Radierung von 1633: „Der barmherzige Samariter.“ Dieses Blatt gehört nicht zu den glücklichsten Schöpfungen Rembrandts; namentlich stört uns das sehr hölzern ausgefallene Pferd, von dem der



Abb. 28. Selbstbildnis, gemalt im Jahre 1833. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 40.)

Verwundete herabgehoben wird. Aber die Absicht, das Erzeugnis seiner Einbildungskraft so zu gestalten, als ob er etwas in der Wirklichkeit Gesehenes wiedergäbe, ist dem Meister vortrefflich gelungen. In diesem Sinne ist selbst der häßliche Hund im Vordergrund nicht ohne Bedeutung; er trägt mit dazu bei, den Anschein zu erwecken, als ob das Ganze sozusagen ein Augenblicksbild nach dem Leben wäre (Abb. 22). Wie Rembrandt, auch von dem allerleisesten Anflug von äußerlichem Idealismus frei, sich die heiligen Gestalten so vorstellte, wie er in der ihn umgebenden Wirklichkeit die Armen und Bedürftigen sah, das zeigt uns recht sprechend die feine, kleine Radierung aus demselben Jahre: „Die Flucht nach Ägypten.“ Uebler in der



Abb. 29. Jan Cornelisz Silviu, Prediger zu Amsterdam.
Radierung von 1633. Erster, sehr seltener Plattenzustand. (Zu Seite 38.)

äußeren Erscheinung läßt sich der Nährvater Joseph füglich nicht denken. Aber Rembrandt wirkt nicht durch körperliche, sondern durch sittliche Schönheit. Könnte wohl eine edlere Gestalt so tiefes, warmes Gefühl durchblicken lassen, wie dieser ärmliche Handwerker, der in banger Sorge sein Liebstes in Sicherheit zu bringen sucht, der mit pochendem Herzen und bebenden Knien das Reittier an seiner Hand mit immer beschleunigten Schritten über die unwegsamen Waldpfade leitet? Wie streitet in dem flüchtig gezeichneten Gesicht der Maria, die, in einen großen Mantel eingewickelt, das sorglich eingehüllte Kind vorsichtig in den Armen haltend, auf dem mit spärlichem Gepäc belasteten Esel sitzt, die Furcht mit dem Vertrauen auf den Führer! Ein Kleinod reizvoller Erfindung ist dabei die Landschaft; man fühlt, daß das Tageslicht, das den Wanderern lange Schatten voranwirft, dem Erlöschen nahe ist und daß bald die Schrecken der Finsternis die Flüchtigen umgeben werden (Abb. 23).



Abb. 30. Saskia van Ulenburgh, gemalt 1633.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 41.)

In mehreren anderen Blättern, welche die Flucht nach Ägypten, einen von Rembrandt oft bearbeiteten Gegenstand, behandeln, versetzt der Künstler uns in diese Nacht. Da sehen wir, wie Joseph mit dem spärlichen Schein einer flackernden Laterne den unebenen Pfad zu erhellen sucht, und ein anderes Mal, wie die Flüchtlinge, an der Grenze ihrer Kräfte angekommen, unter einem Baume ausruhen; an einem Ast ist die Laterne aufgehängt und bescheint mit unsicherem Lichte die dichtbelaubten Zweige und die todmüden Wanderer.

Ein radiertes Selbstbildnis brachte Rembrandt im Jahre 1633 in Gestalt einer Beleuchtungsstudie. Wir sehen ihn bei scharf auf seinen Rücken einfallendem Lichte



Abb. 31. Brustbild eines alten Mannes. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.,
Paris und New York.

mit ganz beschattetem Gesicht, aus dem nur die Augen blühend hervorleuchten; die vom Licht gestreiften Locken hängen lang und wirr auf die Schultern herab. Man liest auf den meisten Abdrücken dieser Radierung, die nach dem Halstuch, das der Künstler hier umgeschlungen hat, benannt zu werden pflegt, anscheinend ganz deutlich die Jahreszahl 1653; aber die scheinbare Ziffer 5 ist eine 3, die ihren, auf den ersten Abdrücken klar ausgeprägten, obersten Strich durch die Abnutzung der Platte verloren hat (Abb. 24). In rein bildnismäßiger Auffassung, mit einem Ausdruck berechtigten Selbstbewußtseins, zeigt er uns zu dieser Zeit sein Gesicht in einem reizenden kleinen Blatt, das man „Rembrandt mit den drei Bartspitzen“ zu nennen pflegt (Abb. 1).

Jetzt bekam Rembrandt auch Bestellungen auf Radierungen. Ein Amsterdamer Buchhändler beauftragte ihn mit der Anfertigung des Titelfupfers für ein Werk, das im folgenden Jahre (1634) herausgegeben wurde: „De Zeevaerts Lof“ (Lob der Seefahrt).



Abb. 32. Caslia van Ulenburgh.
 Silberstiftzeichnung, mit Unterschrift von der Hand Rembrandts: „Dit is naer mijn huysvrouw geconterfeyt do sij
 21 jaer oud was den derden dach als wij getrouwt waeren. Den 8 junijus 1633.“
 Im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. (Zu Seite 42.)



Abb. 38. Mann am Tische sitzend und lesend. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G.,
Paris und New York.

und Rembrandt führte für diesen Zweck das Bild aus, das unter dem Titel „Das widrige Geschick“ bekannt ist. In einer Barke, die mit fröhlichen Menschen — genießenden und tätigen — angefüllt ist, steht Fortuna, und hält Mast und Segel des Schiffes; sie wendet dem Beschauer den Rücken und so auch einem lorbeerbekränzten Reiter, dessen Roß gestürzt ist, und der jammernd dem davonsiegelnden Schiffe nachblickt; hinter ihm sieht man eine große Herme des Janus mit dem Doppelantlitz, das vorwärts und rückwärts schaut, und in größerer Entfernung einen Tempel, auf dessen Treppe viel Volk sich drängt. Die Darstellung bezieht sich, wie der Begleittext erläutert, auf die Schlacht bei Actium, und der gestürzte Held ist Antonius (Abb 27).

Angesehene Persönlichkeiten, deren Bild zu besitzen der Wunsch größerer Kreise war, ließen gern ihr Bildnis in Kupferstich herstellen, wie dies schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aufgekomen war; oder wenn sie selbst es nicht taten, so veranlaßten wohl ihre Freunde die Anfertigung eines solchen Bildes. Daß einem Porträtmaler wie Rembrandt, der die Nadiernadel so gewandt handhabte, derartige Aufträge in Fülle zugingen, versteht sich von selbst. Den Anfang machte das im Jahre 1633 radierte Bildnis des Predigers Jan Cornelisz Silviuſ (Janus Silviuſ). Selbstredend erforderten solche Blätter eine ganz andere, bildmäßige Durcharbeitung, als wenn der Künstler nur zu seiner Übung oder zu seiner und seiner Angehörigen Freude einen Kopf nach dem Leben radierte. So war er denn auch mit den ersten Abdrücken, welche er von der Platte mit dem Bilde des Silviuſ abzog, nicht zufrieden. Er bearbeitete, wie er dies überhaupt öfters tat, die Platte von neuem; durch Vertiefung der Schatten suchte er das Bild zu beleben, zerstörte dabei aber einigermaßen die Einheitlichkeit der Wirkung. Daher besitzen die von der Platte in ihrem ersten Zustand genommenen



Abb. 34. Rembrandts Braut Saskia van Ulenburgh.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)



Abb. 35. Die Kreuzabnahme. Gemälde von 1633. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 45.)



Abb. 36. Die große Kreuzabnahme. Radierung von 1633. (Zu Seite 46.)

Abdrücke des überhaupt ziemlich seltenen Blattes einen besonderen Wert, nicht nur wegen ihrer großen Seltenheit, sondern auch weil sie das treffliche Bildnis in größerer Schönheit zeigen (Abb. 29).

Die Zahl der gemalten Bildnisse aus dem Jahre 1633 ist kaum geringer als die des Vorjahrs. Rembrandt wurde der gesuchteste Porträtmaler Amsterdams. Herren und Damen der besten Gesellschaft wendeten sich an ihn und er schuf in ihren Bildnissen Meisterwerke ersten Ranges. Dahin gehören, um nur einige der hervorragendsten zu nennen, das Kniestück des Dichters Jan Hermanz Krul in der Gemäldegalerie zu



Abb. 37. Der heilige Hieronymus. Radierung von 1634. (Zu Seite 54.)

Raffel (Abb. 24) und das prächtige Doppelbildnis eines unbekannten Herrn und seiner Frau in der Sammlung des Königs von England im Buckinghampalast. Bei dem Doppelbildnis hat der Maler wieder aus dem Porträtstück ein belebtes Bild gemacht, und ganz gewiß hat er dabei in der Art und Weise, wie er die beiden Personen sich bewegen läßt, ihr Wesen treffend gekennzeichnet: der Mann ist damit beschäftigt, die Zeichnung eines Schiffes zu entwerfen, und wird durch seine Frau, die mit einem Brief eilig hereinkommt, in der Arbeit unterbrochen (Abb. 26).

Aus der Zeit von 1632 bis 1634 werden im ganzen einige vierzig von Rembrandt gemalte Bildnisse aufgezählt. Davon ist freilich ein Teil nicht auf Grund von Bestellungen entstanden. Seinem rastlosen Streben war die wachsende Menge der Porträtaufträge nur ein Sporn, sich durch unausgesetzte Arbeit immer mehr in der



Abb. 38. Selbstbildnis, gemalt im Jahre 1834. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 40.)

Bildniskunst zu vervollkommen. Er wurde nicht müde, zu seiner Übung und zu seiner Freude Bildnisse eigener Wahl auszuführen. Sich selbst hat er gerade in dieser und der nächstfolgenden Zeit sehr oft gemalt. Wie er seine jüdischen Modelle mit hohen Turbanen und sonstigem phantastischen Kleiderschmuck zu Patriarchen und Hohenpriestern herauspuckte, so saß er selbst sich auch in mannigfaltigem Aufputz Modell. So erblicken wir ihn in allerlei Verkleidungen, bald in goldgesticktem Sammetmantel und Federbarett, mit vornehmer Miene (Abb. 51), bald als ernstblickenden Krieger in Harnisch und Sturmhaube. Wir dürfen bei Betrachtung derartiger Bildnisse nicht vergessen, daß es dem Meister nicht darauf ankam, ein Abbild seiner Person zu liefern,

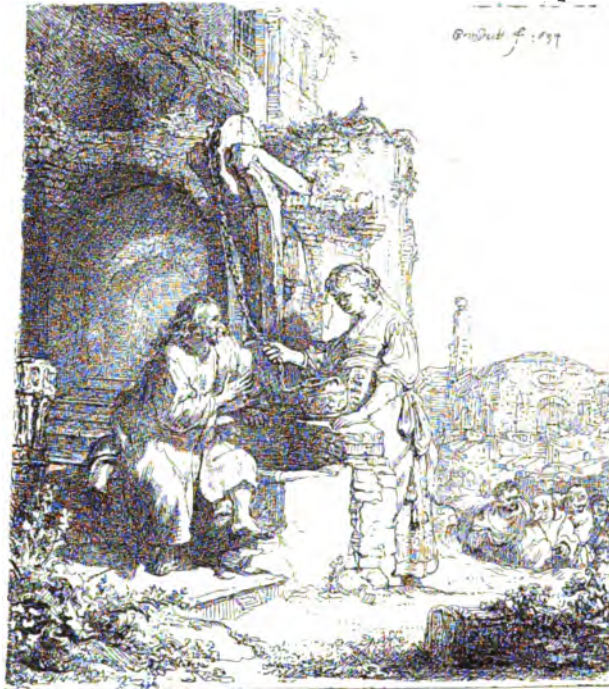


Abb. 39. Christus und die Samariterin („mit der Ruine“).
Radierung von 1634. (Zu Seite 54.)

sondern daß es sich für ihn um irgendeine künstlerische Aufgabe handelte, sei es um etwas Innerliches, einen Ausdruck, sei es um etwas Malerisches in Beleuchtung oder Tracht, sei es um all dieses zusammen. Daher erkennen wir in diesen Studien wohl die Züge des Meisters alsbald wieder, aber vor den wenigsten gewinnen wir den Eindruck, ein sprechend ähnliches Porträt vor uns zu haben. Doch malte Rembrandt sich auch wiederholt in solcher Weise, daß wir über seine ausgesprochene Absicht, sich selbst, wie er war, getreulich für die Seinigen und für die Nachwelt abzubilden, nicht im Zweifel sein können. Zu diesen Selbstbildnissen im engeren Sinne gehört das prächtige Bild von 1633 im Louvre, aus dem uns der ernst denkende und beobachtende Künstler anblickt (Abb. 28), und das ebenso schöne aus dem folgenden Jahr, in der nämlichen Sammlung, das uns den Künstler zugleich als einen auf der Sonnenhöhe des Lebens stehenden Mann zeigt (Abb. 38).

Rembrandt hatte im Jahre 1633 wohl besonderen Grund, seine Person mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Ein in der Dresdener Galerie befindliches Gemälde aus diesem Jahre zeigt uns das Brustbild einer jungen Dame mit zarter, rosiger Haut und goldigblondem lockigen Haar, die unter dem Schatten eines rotsammetnen Hutes hervor



Abb. 40. Die Verkündigung bei den Hirten. Radierung von 1634. (Zu Seite 54.)

dem Beschauer mit lustigen Augen entgegenlacht (Abb. 30). Das ist Saskia van Ulenburgh (oder — in der Schreibweise ihrer Heimat — Ulenborg), die verwaisste Tochter des zu Leeuwarden ansässig gewesenenen Rechtsgelehrten Rombertus Ulenburgh. Wahrscheinlich hat Rembrandt diese Tochter eines alten und hochangesehenen friesischen Geschlechts bei dem Prediger Janus Silvius kennen gelernt, dessen Frau eine ältere Schwester Saskias war. Wurde ihm, bei einem Besuch der jungen Dame bei ihren Amsterdamer

Verwandten, die Aufgabe gestellt, ihr Bild zu malen, und ist ihm bei dieser Gelegenheit das sonnige Lächeln, das er so reizvoll festzuhalten mußte, ins Herz gedrungen? Oder galt dieses Lächeln Saskias schon dem Manne ihrer Wahl? Genug, sie ward seine Braut. Am 8. Juni zeichnete er sie auf ein kleines Blatt Papier, wie sie ihm gegenüber saß, den Kopf leicht auf die Hand gestützt, und unter dem Schatten eines breitrandigen Strohhuts hervor ihn mit stillem, sonnigem Blicke anschaute, in der auf dem Tische ruhenden Hand eine Blume — wohl eine Nelke, die Blume der glücklich Liebenden; und der Zeichner faßte seinen Herzensjubiläum in die Worte, die er darunter schrieb: „Dies ist nach



Abb. 41. Christus und die Jünger in Emmaus.
Radierung von 1634. (Zu Seite 55.)

meiner Hausfrau abgebildet, da sie 21 Jahr alt war, den dritten Tag nachdem wir verlobt waren.“ Das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt dieses entzückende Blatt (Abb. 32). In bräutlichem Ernst sehen wir Rembrandts Erwählte dastehen in dem herrlichen, mit unvergleichlichem Farbenzauber übergossenen Bildnis in der Kasseler Gemäldegalerie, einem Bilde, das in dem Beschauer einen nachhaltigen Eindruck zurückläßt, und auf dessen Ausführung Rembrandt eine mehr als gewöhnliche Sorgfalt verwandt hat. Saskia erscheint hier in vornehmer Schminke; sie trägt einen rotsammetnen Hut mit Goldverzierung und weißer Straußfeder, ein Kleid aus dunkelrotem Sammet, mit Unterärmeln aus einem leichten, goldiggrauen Stoff mit farbigen Mustern, einen mattbläulichen, mit Gold und Farben bestickten Kragen, einen Pelzmantel hat sie leicht umgeworfen, im Haar, um den Hals, an der Brust und den Armen glänzt und blüht



Abb. 42. Bildnis einer Dame im Alter von 83 Jahren, gemalt 1634.
In der Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 51.)



Abb. 43. Die Lesende. Radierung von 1634. (Zu Seite 55.)

es von Gold, Perlen und Juwelen; in der behandschuhten Rechten hält sie einen Zweig von Rosmarin, und sinnend blickt sie vor sich hin, dem Beschauer die jungfräulich reinen Linien ihres Profils zeigend (Abb. 34). Saskia war keine blendende Schönheit, aber sie war sehr hübsch und dabei von blühender Jugendfrische und glücklicher Heiterkeit reizvoll umkleidet. Ein Jahr nach der Verlobung wurde die Ehe geschlossen. In Amsterdam ist eine Urkunde vom 10. Juni 1634 vorhanden, die sich auf das Aufgebot bezieht, von Rembrandt ausgestellt und von Janus Silvijs als Vertreter der Braut. Die Trauung fand, nach Ausweis des Eheschließungsregisters des Amtes Bildt in Friesland, am 22. Juni 1634 statt.

Rembrandts Unermüdblichkeit fand neben den vielen bestellten und freiwilligen Bildnisgemälden des Jahres 1633 auch noch Zeit für Gemälde freier Erfindung. Das Douvre-museum bewahrt zwei untereinander sehr ähnliche Bilder, beide mit dem Titel „Ein Philosoph in Betrachtung versunken“, von denen das eine diese Jahreszahl trägt. Auf jedem ist ein sinnender Mann dargestellt in einem winkligen, durch eine Wendeltreppe eingengten Raum, dessen Dunkelheiten das einfallende Licht nur unvollkommen aufzulösen vermag. Der Stimmungsgebante dieser Darstellungen ist augenscheinlich aus der Anregung hervorgegangen, die eine in der Wirklichkeit vorhandene Räumlichkeit dem Auge und dem Geist des Malers darbot.

Große Bedeutung bekamen für Rembrandt zwei in kleinem Maßstabe ausgeführte, als Gegenstücke zueinander gehörige religiöse Gemälde, die im Jahre 1633 in seiner



Abb. 44. Die (große) Judenbraut. Radierung von 1634. (Zu Seite 70.)

Werkstatt standen: eine „Kreuzaufrichtung“ und eine „Kreuzabnahme“ (Abb. 35). Diese beiden Bilder kaufte ihm der Oberherr des niederländischen Freistaates ab, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien. Die Darstellung der Abnahme Christi vom Kreuz hielt Rembrandt selbst für so wohl gelungen, daß er dieses Gemälde, bevor er sich von ihm trennte, in einer großen Radierung für die weitere Öffentlichkeit festhielt. Da die Abbildung auf der Kupferplatte unmittelbar nach dem Gemälde gezeichnet wurde, so zeigen die Abdrücke ein umgekehrtes Bild des Gemäldes, dessen Komposition sie getreu, mit nur geringfügigen Abweichungen wiedergeben (Abb. 36). Drei Männer sind mit Leitern an das Kreuz hinangestiegen und haben den Leichnam vom Holze gelöst; jetzt legt der oberste von ihnen sich über den Querbalken des Kreuzes und hält den oberen Zipfel eines Leintuches, das sie schonend unter den Körper des Toten geschoben haben;

von den beiden anderen auf den Leitern Stehenden an den Armen gehalten, gleitet der nackte Leichnam schwer und in sich zusammensinkend herab, um von zwei unten stehenden Männern, die ihre Hände ehrfürchtig unter dem Leintuch halten, aufgenommen zu werden. Joseph von Arimathia, Nikodemus, die zwei Marien und einige Jünger umgeben, teils stehend, teils am Boden kauern, den Fuß des Kreuzes. Ihre Blicke folgen der Bewegung der Leiche; nur die Mutter hält das Antlitz tief gesenkt. Ein kostbarer Teppich wird von den Frauen bereit gehalten, um den Toten darauf zu betten. Joseph von Arimathia beaufsichtigt das Ganze; er ist durch seine Kleidung als der reiche Mann gekennzeichnet, und wie er auf seinen Stod gestützt mit gemessener Ruhe dasteht, weiß er in seiner Haltung bei aller Ergriffenheit die Würde des angesehenen



Abb. 45. Saskia am Fenster sitzend. Angetuschte Federzeichnung.
(Zu Seite 58.)

Rats Herrn zu bewahren. Die Nacht ist herangekommen, und in dunklen Umrissen heben sich in der Ferne die Festungswerke und Kuppeln der Stadt von dem schwachen Dämmerchein am Horizont ab; aber aus dem nächtlichen Himmel stuten übernatürliche Lichtstrahlen herab, die zu dem frommen Werke leuchten und den heiligen Leichnam in einen Glorienschein einhüllen (Abb. 35 und 36). In der Art, wie dieses überirdische Licht zur Anschauung gebracht ist, gewahren wir den augenfälligsten Unterschied zwischen dem Gemälde und der Radierung. Auf dem Stich, dessen Ausführung übrigens auf starke Beteiligung einer Schülerhand schließen läßt, sind die Lichtstrahlen als solche gezeichnet. Das ist nur ein Mittel, die künstlerische Absicht zu verdeutlichen, die in dem Gemälde durch die Zauberkraft der Farbe allein auf das wunderbarste zum Ausdruck gebracht war.

Die beiden im Jahre 1633 vom Prinzen Friedrich Heinrich angekauften Gemälde befinden sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Sie bilden mit drei anderen von



Abb. 46. Rembrandt mit seiner Gattin Saskia. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
 Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
 (Zu Seite 58.)



Abb. 47. Christus am Kreuz. Radierung. (Zu Seite 64.)

gleicher Größe und gleicher Art der Ausführung eine zusammenhängende Folge, die in den Bildern der Kreuzaufrichtung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Auferstehung und der Himmelfahrt das Ende von des Erlösers irdischem Dasein schildern. Alle fünf sind tief ergreifende Schöpfungen. Wir stehn malerischen Dichtungen gegenüber, die ganz unabhängig von allen schon dagewesenen Verbildlichungen dieser Geschehnisse nur aus innerlichster Vertiefung in die Berichte des Evangeliums entsprungen sind. In den heiligen Gestalten, die wir da sehen, ist nichts von äußerer Körperschönheit aufgewendet, um sie vor gewöhnlichen Sterblichen auszuzeichnen; aber überzeugend spricht aus ihnen die Erhabenheit des inneren Wesens, Größe und Schönheit der Seele. Wohl mag einer, der an äußerlicher Kunstbetrachtung Gefallen findet, auch in der Art und Weise der Darstellungen einzelne Sonderbarkeiten und Unschönheiten entdecken; aber durch die geheimnisvolle Poesie der Lichtwirkung, die hier um so eindringlicher wirkt, als die siegreiche Kraft des Lichtes gegenüber ringsum breitgelagerter Finsternis dem Inhalt des Dargestellten so unmittelbar entspricht, wird der Beschauer wie mit Zaubermacht gebannt. Wenn auch der Reiz der Farbe durch spätere Auffrischungen hier und da beeinträchtigt worden sein mag, so kommt die ursprüngliche Stimmung doch zur Geltung, und sie bringt gleich den Melodien alter Kirchenlieder in die Seele des Betrachtenden. Auch die „Grablegung“, die „Auferstehung“ und die „Himmelfahrt“ malte Rembrandt für den Prinzen Friedrich Heinrich, der an den beiden zuerst erworbenen Gemälden solches Gefallen fand, daß er die folgenden bestellte. Rembrandt vollendete die Aufgabe erst im Anfang des Jahres 1639. Er bekam für die zuletzt gemalten Bilder je 600 Gulden. Über diese Angelegenheit, die Ablieferung und Bezahlung der „Grablegung“ und der „Auferstehung“, sind drei eigenhändige Briefe Rembrandts erhalten.

Zu den Passionsbildern ließ der Prinz von Oranien später, um die bildliche Geschichte des Erlösungswerkes zu vervollständigen, noch zwei Darstellungen aus der



Abb. 48. Doppelbildnis (Rembrandt und Saskia), irrig benannt „Bürgermeister Pancras und seine Frau“. Im Rüdینگһаmpelast zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Element & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York. (Su Seite 58.)

Kindheit Jesu malen; und er bezahlte dafür — ein bemerkenswertes Zeichen seiner Schätzung Rembrandts — einen doppelt so hohen Preis wie für die früheren. Von diesen Bildern ist nur eines, die „Anbetung der Hirten“, gemalt im Jahre 1646, erhalten geblieben. Alle sechs Gemälde sind durch Erbschaft in die kurfürstliche Gemäldegalerie zu Düsseldorf und von da mit den übrigen wertvollen Schätzen dieser

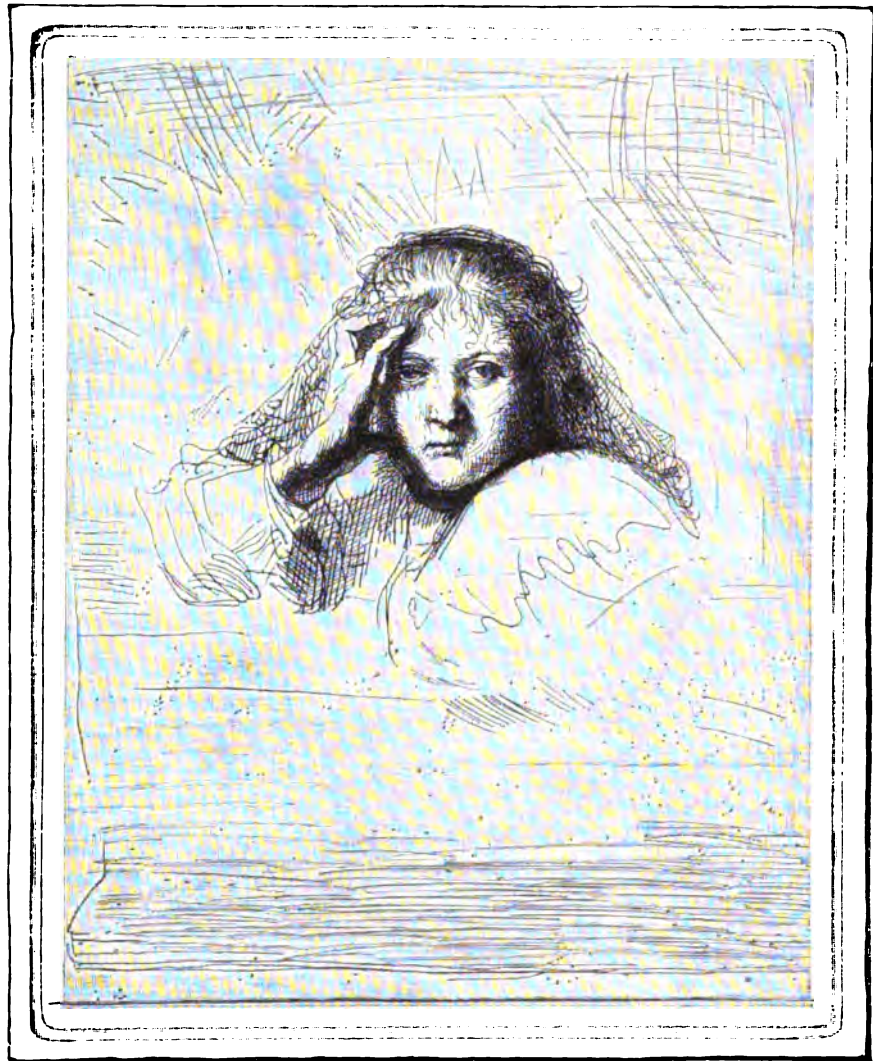


Abb. 49. Studienkopf nach Cassia. Radierung.
Erster, äußerst seltener Abdruck von der Platte Abb. 50. (Zu Seite 58.)

Sammlung nach München gekommen. Das Bild der Geburt Christi ist fast noch ergreifender als die übrigen. In äußerster Armut und Demut lagern Maria und Joseph im Stalle; Joseph hält eine Lampe, um den verehrungsvoll herantretenden Hirten das Kind zu zeigen, und so scheint dieses, voll beleuchtet, nun die eigentliche Lichtquelle zu sein, deren Widerschein die dürftige Umgebung verschönert. In ähnlicher und doch wieder verschiedener Weise hat Rembrandt die Geburt Jesu einmal in

einer Radierung dargestellt. Hier ist es noch mehr als dort die „stille Nacht“. Maria ruht, in ihren Mantel eingewickelt, im Stroh, an ihrer Seite der Neugeborene; an der anderen Seite des Kindes, zusammengekauert, wacht lesend der Mann Marias; ihnen gegenüber ruhen die Tiere des Stalles. Da treten die Hirten herein, Männer, Weiber und Kinder — man sieht, wie sie sich bemühen, leise zu gehen —, an ihrer Spitze ein bärtiger Mann mit einer Laterne, und begrüßen in feierlicher Stille in dem Kinde den Erlöser der Armen.

Es versteht sich von selbst, daß ein so fleißiger und gewandter Maler wie Rembrandt während der Jahre, die er zur Vollenbung der vom Statthalter bestellten Gemälde, die



Abb. 50. Drei Studientypen. Radierung. Späterer Zustand der Platte Abb. 49.

ihren großen Inhalt in kleinem Umfange einschließen, brauchte, nur einen verhältnismäßig sehr geringen Bruchteil seiner Zeit auf diese Arbeit verwendete.

Das Jahr 1634 brachte ihm, wie schon erwähnt, eine Fülle von Porträtbestellungen. Unter den Meisterwerken seiner Bildniskunst aus diesem Jahre, von denen einige zu seinen allervorzüglichsten Werken gehören, sei das Brustbild einer bejahrten Dame in weißer Haube und Halskrause, in der Nationalgalerie zu London, hervorgehoben (Abb. 42).

Auch unter den Radierungen des Jahres 1634 befinden sich mehrere ganz hervorragende Meisterwerke. Da ist zuerst das große Blatt „Die Verkündigung bei den



Abb. 51 Selbstbildnis in gesticktem Sammetmantel und Federbarett, gemalt 1685.
In der Fürstl. Liechtensteinischen Galerie zu Wien.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 40.)



Abb. 52. Bildnis eines Herrn mit Spitzenkragen und Kette, gemalt 1635.
In der Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 58.)



Abb. 58. Die Steinigung des heiligen Stephanus.
Radierung von 1635. (Zu Seite 68.)

Hirten“ zu nennen. In prachtvoller waldiger Berglandschaft haben die Hirten bei der Herde geruht. Da bricht aus einer dicht geballten Wolke, die sich herabsenkt, ein Himmelslicht in die dunkle Nacht hinein, daß das Vieh geängstigt aus dem Schafe aufspringt und davonrennt. Auch die Hirten fliehen, werfen sich nieder, blicken starr empor, während die Stäbe ihren Händen entfallen. Auf den Rand der Wolke ist, von dem strahlenden Licht durchschienen, dessen Urquell Scharen kleiner Englein jubelnd umkreisen, ein Engel in weißen Gewändern getreten und spricht, die eine Hand zum Himmel erhebend, die andere beruhigend ausstreckend, zu den Erschreckten die Himmelsworte: „Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch eine große Freude“ (Abb. 40). Ein Kleinod feinen Stimmungsausdrucks ist „Der heilige Hieronymus unter dem Baume“. Der Kirchenvater hat sich ein stilles Plätzchen im Freien ausgesucht, um sich in das Lesen der Bibel zu vertiefen. Wir empfinden mit ihm die feiertägliche Ruhe, den heiligen Frieden dieser sonnigen Einsamkeit; und wir würden uns einen hohen Kunstgenuß unnötigertweise verkümmern, wenn wir daran Anstoß nehmen wollten, daß der Löwe, der sich da so behaglich an der Sonne reckt, in seiner Form etwas dürftig und wappentierartig geraten ist (Abb. 37). Ein wirkungs- und ausdrucksvolles Blatt schildert die Begegnung des Heilandes mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Jesus sitzt im Licht der Abendsonne auf dem Rand des Brunnens, der sich an die Trümmer eines ausgebreiteten alten Bauwerks anlehnt; man glaubt zu hören, wie von den Lippen des ermüdeten Wanderers milde, ernste Worte fließen, und das Weib steht ihm gegenüber, äußerlich ruhig, aber innerlich bewegt, daß sie vergißt, den Krug, den sie schon an der Kette befestigt hat, hinabzulassen; in der Ferne erhebt sich die Stadt Sichar mit stolzen Gebäuden, und am Abhang des Hügels steigen die Jünger empor, die

sich wundern, daß ihr Meister mit dem Weibe redet (Abb. 39). Ein kleines Blatt, wieder ein Meisterwerk des Ausdrucks, stellt die Begebenheit mit den beiden Jüngern zu Emmaus dar. „Der Tag hat sich geneigt“, und die Abendsonne scheint, kräftige Schatten werfend, in den auf einer Seite offen gedachten Raum, wo Christus mit den beiden Jüngern, die Stab und Wandertasche abgelegt haben, an einem kleinen Tische sitzt. Eben hat der Heiland das Brot mit beiden Händen gefaßt, um es zu brechen; „da wurden ihre Augen geöffnet“: starr blickend schlägt der eine, der ihm gegenüber sitzt, ein bäuerlich aussehender Mann mit hoher Judenmütze, die Hände zusammen, und der andere, ein würdevoller Greis, hält im Zerlegen des Fleisches inne, mit einem Blick, der in das Innerste des Unbekannten bringen zu wollen scheint, fragend, ob er wirklich der Gekreuzigte sei; um dessen Haupt aber flammt ein mächtiger Strahlenkranz, der weit über die Bedeutung des sonst in der Kunst gebräuchlichen Heiligenscheins hinausgeht; wir würden, auch wenn uns der Vorgang ganz unbekannt wäre, doch nicht darüber im Zweifel sein können, daß hier zwischen Sterblichen ein Überirdischer sitzt, der gleich verschwinden wird (Abb. 41). Dies Verschwinden selbst hat Rembrandt einmal darzustellen versucht in einer geistreichen Handzeichnung, die im Dresdener Kupferstichkabinett aufbewahrt wird: in dem Augenblick, wo die Jünger den Christus erkannt haben, ist dieser ihren Blicken entschwunden, und sie starren auf den leeren Stuhl, über dem noch ein geheimnisvoller Lichtglanz zu schweben scheint.

Im Gegensatz zu solchen Schöpfungen dichterischer Gestaltungskraft stehen Blätter, die mit haarscharfem Realismus aus dem Leben abgeschrieben sind, wie die lesende Frau, die sich in sonntäglicher Muße so ganz in ihr Buch vertieft hat (Abb. 43). Dieser Gattung reihen sich zwei zusammengehörige, durch Beschriften erläuterte Blättchen an: die humoristischen Gestalten zweier Müßiggänger, die am Ufer stehen, wo andere fischen. „Es ist ekkig kalt,“ sagt der eine, eine klägliche Grimasse schneidend und mit den Füßen trampelnd; „das ist nichts,“ erwidert lächelnd der andere, den die Kälte ebensowenig wie sonst irgend etwas aus der Unerlöschlichkeit seiner Gemütsruhe herausbringen kann.



Abb. 54. Die Austreibung der Wechslar aus dem Tempel. Radierung von 1685. (Zu Seite 63.)

Die Selbstbildnisse fehlen auch unter den Radierungen dieses Jahres nicht. Da finden wir Rembrandt in der Maske eines unternehmungslustigen Kriegersmannes, und ein anderes Mal, in einem wegen seiner Seltenheit besonders hochgeschätzten Blatt, in einer ganz merkwürdigen Kostümierung: in einer Art Fürstentracht, mit Hermelintragen, Brokatgewand und federgeschmücktem Barett, mit einem Schwert von ungewöhnlicher Form, einem gekrümmten Flamberg, in der Hand, steht er in gerader Haltung und blickt uns hochmütig an.

Von biblischen Gemälden des Jahres 1634 bewahrt die Ermitage zu Petersburg zwei: eine Kreuzabnahme, die eine Umarbeitung der Komposition von 1633 in größerem



Abb. 55. Jan Uytenbogaard, Prediger der Remonstranten- (Arminianer-) Gemeinde.
Radierung von 1635. (Zu Seite 65.)

Maßstab gibt, und ein kleines Bild der Bekehrung des ungläubigen Thomas, auf dem sich Christus als eine strahlende Lichterscheinung zwischen den Wirklichkeitsgestalten der Apostel zeigt.

In der nämlichen Gemäldesammlung ist die lebensgroße Halbfigur einer jungen Frau, die, mit Blumenschmuck am Kopf und an einem Szepter in ihrer Hand, wohl eine Flora vorstellt; und im Prado-Museum zu Madrid ein Bild, zu dem eine Erzählung des Livius den Stoff gegeben hat. Da sehen wir eine weibliche Gestalt — Kniestück — in phantastischer Fürstinnentracht, mit einer Dienerin, die ihr kniend einen Nautiluspokal überreicht, und im Dunkel des Hintergrundes wird ein starr und finster blickender Mann wahrnehmbar; das ist die Karthagerin Sophonisbe, die das von ihrem Gatten Masinissa übersandte Gift nimmt.



Abb. 56. Simson bedroht seinen Schwiegervater. Gemälde von 1635.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 60.)

In den Frauengestalten dieser beiden Gemälde von 1634 erkennen wir unschwer, daß Frau Saskia für sie das anregende Urbild gewesen ist. Es ist selbstverständlich, daß die anmutige Erscheinung der Gattin dem Künstler mancherlei Bildgedanken eingab. Und seiner beständigen Freude am Studium war sie ein willkommener Gegenstand; wie er sie gerade sah, in dieser oder jener Haltung oder Beleuchtung, die ihm gefiel, hielt er sie in Zeichnungen fest, auf Papier und auf der Kupferplatte. So zeigt uns eine mit Feder und Tusche ganz flüchtig, aber sehr treffend hingeworfene Zeichnung die junge Frau in ganzer Gestalt, wie sie mit der häuslichen Schürze angetan am Fenster sitzt, in dessen Nische die aufgeschlagene Bibel lehnt (Abb. 45). Besonders lieblich erscheint ihr Gesicht in einem radierten Blatt mit verschiedenen Studentenköpfen, das sie in gerader Vorderansicht, die Hand an Stirn und Wange gelehnt, mit einem leichten Schleier über den seitlich lose herabhängenden Haaren zeigt (Abb. 50). Auf diese Platte hatte Rembrandt zuerst Frau Saskia allein gezeichnet, mit einer Belebung des leeren Raumes ringsum durch freie Striche; erst nachträglich entschloß er sich zur Ausnutzung der Fläche für weitere Studien. Abdrücke, die er von der Platte in jenem ersten Zustand genommen hat, gehören zu den größten Seltenheiten (Abb. 49).

Es drängte Rembrandt, sein eheliches Glück in einem größeren Gemälde der Nachwelt gleichsam urkundlich zu überliefern. So schuf er das weltberühmte Doppelbildnis, das die Dresdener Gemäldegalerie besitz. In der Tracht eines Kavaliere, den Kausbogen an der Seite, ein Sammetbarett mit wallenden Straußenfedern auf dem langen, lockigen Haar, sitzt Rembrandt vor einer reichbedeckten Tafel; mit der Rechten schwingt er ein Glas schäumenden Weins empor, die Linke hat er um die Hüften der Gattin gelegt, die er auf seinen Knien wiegt. Mit ungebändigter Fröhlichkeit lacht Rembrandt in die Welt hinein; mit starker Wendung des Halses sieht Saskia sich um und blickt den Beschauer vergnügt, aber doch mit schicklicher Gemessenheit an. Ein unbeschreiblicher üppiger Farbenreiz verklärt das Bild und verstärkt den rückhaltlosen künstlerischen Ausdruck höchster Daseinsfreude (Abb. 46). Das ganze Bild atmet Wohlleben; Saskia trägt kostbaren Juwelschmuck, der freilich nur einen geringen Teil vorstellt von den Schätzen, mit denen Rembrandt das geliebte Weib überhäufte. Wir erfahren, daß im Jahre 1638 einige seiner Verwandten bei Gelegenheit einer an und für sich geringfügigen Vermögensauseinandersetzung ihn laut anschuldigten, er habe sein ganzes väterliches Erbe in Schmuck und Prunk vergeudet, und daß er deswegen — freilich ohne Erfolg — eine Verleumdungsklage gegen jene Verwandten anstrebte. Rembrandt selbst hat in einem Gemälde bekundet, wie er sich des erworbenen Reichtums um der Gattin willen freute. Das in der Sammlung des Königs von England im Buckinghampalast befindliche Bild, das früher die unbegründete Benennung „Der Bürgermeister Pancras und seine Frau“ führte, hat sozusagen eine Schaustellung des Reichtums zum Inhalt. Ein Ehepaar ist in der Vorbereitung zu irgendeiner Festlichkeit, welche höchste Prunkentfaltung erfordert, begriffen; die junge Frau sitzt vor einem Spiegel, mit einem reichen Mantel bekleidet, und schmückt sich; ihr Gatte, bereits in vollständiger Feierkleidung, steht neben ihr und hält weitere Juwelen für sie bereit. Aber das ist nicht die Tracht, in die man sich damals im wirklichen Leben kleidete. Es ist ein Kostümfest, das der Künstler sich selbst gab, diese beiden Leute sind Rembrandt und Saskia (Abb. 48). Auf scharfe Porträtähnlichkeit hat der Maler freilich keinen Wert gelegt; darauf kam es hier, und auch in dem Dresdener Doppelbildnis, ebenso wenig an wie in anderen Verkleidungsbildern (s. Abb. 51); solche Gemälde sollten eine allgemeinere Bedeutung haben, als die von Bildnisstücken im engeren Sinne.

In den Jahren 1635 und 1636 entstanden wieder mehrere großartig schöne Bildnisse fremder Personen. Es sind Damen und Herren aus den höchsten Ständen, die Rembrandt mit unübertrefflich vornehmer Auffassung in der gelassenen Ruhe ihres Wesens und in der Gewähltheit einer tadellosen Modifikation wiederzugeben wußte. Neben dem Brustbild eines jungen Herrn, in der Nationalgalerie zu London (Abb. 52), seien diejenigen eines sehr eleganten jungen Paares — die Dame eine außerordentliche Schönheit —, in der Gemäldegalerie des Fürsten von Liechtenstein zu Wien, besonders erwähnt.



Abb. 57. Abrahams Opfer. Gemälde von 1635. In der Kaiserl. Ermitage zu S. Petersburg.
(Zu Seite 61.)

Von Gemälden, die aus der schaffenden Vorstellungskraft hervorgingen, brachte das Jahr 1635 drei sehr verschiedenartige. Da ist in der Gemäldesammlung zu Dresden ein merkwürdiges mythologisches Bild: „Der Raub des Ganymedes.“ Der Liebling des Göttervaters ist als ein noch ganz kleiner Knabe gedacht, der eben Kirichen essen wollte, als der Adler auf ihn herabstieß, um ihn in die Lüfte zu führen; und nun schreit er ganz erbärmlich und gibt seinem Schrecken in einer nicht näher zu beschreibenden Weise Ausdruck. Der Körper des strampelnden Kindes, dessen dürftige Bekleidung unter den Fängen des Adlers hinaufgerutscht ist, ist so prachtvoll gemalt, wie die Bewegungen und



Abb. 58. Die Kuchenbäckerin. Radierung von 1635.
(Zu Seite 64.)

die durch Angst und Schreien verzerrten Gesichtszüge lebendig naturwahr wiedergegeben sind. Und da der Beschauer nicht im Zweifel darüber ist, daß dem Jungen bei der Entführung durch den Göttervogel kein Leid geschieht, so kommt die derbe Absicht einer ergöglichen Wirkung zu ihrem Recht. Ein Gemälde biblischen Inhalts, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, macht zunächst auch einen befremdlichen Eindruck. Ein ungeschlachter, starkknochiger Mann steht vor einer Haustür, der er den Rücken gekehrt hat, unter einem Fenster des Hauses und hält einem Alten von sehr jüdischem Aussehen, der dort herausschaut, die geballte Faust unter das Gesicht. Man hat lange geglaubt, das Gemälde schildere eine Begebenheit aus dem Leben des Herzogs Adolf von Gelbern. Aber der morgenländisch gekleidete Riese mit der Überfülle des langen dunklen Haupt-

haares ist deutlich genug als Simson gekennzeichnet, und das Bild stellt vor, wie Simson zu seinem Schwiegervater, der ihn um die Gattin betrogen hat, die Drohworte spricht: „Ich habe einmal eine rechte Sache wider die Philister, ich will euch Schaden tun.“ Der Mangel an unmittelbarer Verständlichkeit und die man möchte fast sagen unbehilfliche Anordnung der Komposition verschwinden hinter der mächtigen Wirkung des warmsonnigen Tons und der Kraft der Farbe (Abb. 56). Reinen Schönheitsgenuß gewährt das bedeutendste der Gemälde von 1635: „Abrahams Opfer“, in der Ermitage zu Petersburg. Auf dem Gipfel des Berges, dessen Höhe durch die weite Fernsicht fühlbar wird, am Fuß einer Felsenspitze, hat Abraham seinen Sohn gebunden und rücklings über das zum Brandopfer gespaltene Holz gelegt. Mit fester Hand drückt er den Kopf des



Abb. 59. Wandernde Musikanten. Radierung. (Zu Seite 64.)

geduldigen Schlachtopfers nieder und macht die Kehle frei für den tödlichen Schnitt. Da streift ihn der Schatten des in einer Wolke herabfliegenden Engels; er fühlt seine Rechte, die zum Schnitt ausholen wollte, festgehalten, und das Messer entfällt ihm; mit einem großen Blick der Frage, der Erregung und Erwartung schaut er den Himmelsboten an, und er liest von dessen Lippen die Worte, die durch das Festhalten der todbereitenden Hand, durch den Blick auf das Opfer und durch den Hinweis nach oben zu sichtbarem Ausdruck gebracht werden: „Lege deine Hand nicht an den Knaben; denn nun weiß ich, daß du Gott fürchtest“ (Abb. 57). Beim Betrachten von Rembrandts biblischen Kompositionen muß man den Text zur Hand haben, um alle Feinheiten, mit denen der Künstler die Schriftworte verbildlicht, zu würdigen. Zu der großartigen Schönheit der Komposition von „Abrahams Opfer“, im Aufbau, im Zug der Linien, in der malerischen Wirkung, kommt eine bei Rembrandt ganz ungewöhnliche äußere Schönheit der Gestalten, namentlich in den Köpfen Abrahams und des Engels.

Dieselbe überraschende Erscheinung hoher Formenschönheit finden wir in einem anderen Gemälde aus der Geschichte Abrahams, das wahrscheinlich bald nach jenem entstanden ist, und das sich ebenfalls in der Sammlung des Kaisers von Rußland befindet. Man fühlt sich fast versucht zu glauben, Rembrandt hätte besondere Anregungen empfangen daraus, daß er gerade damals einige auffallend schöne Personen porträtierte. Dieses Bild stellt die Bewirtung der drei Engel dar, in denen der Herr dem Abraham erscheint. Eben spricht der eine der Gäste, eine hehre Jünglingsgestalt, und mit ihm richten seine beiden jugendlichen Begleiter die Blicke auf Abraham. Der Greis vernimmt die Worte: „So ich lebe, siehe, so soll Sarah, dein Weib, einen Sohn haben,“ — und er erstarrt in Verwunderung, die Hand, die den Braten vorlegen sollte, sinkt zurück; aber keine Miene des Zweifels gesellt sich zu dem Ausdruck des Staunens. Sarah dagegen, hinter ihm, die es hinter der Tür des Hauses gehört hat, lacht bei sich selbst (Abb. 61).



Abb. 60. Der eingeschlafene Greis mit der großen Mütze.
Radierung. (Zu Seite 65.)

Rembrandt liebte es, ein Thema, in das er sich einmal vertieft hatte, öfter zu behandeln und von verschiedenen Seiten anzufassen. So hat er über den Besuch der drei Himmlischen bei Abraham eine hochpoetische Komposition niedergeschrieben in einer Federzeichnung, die in der Albertina aufbewahrt wird. Hier ist die Erscheinung des Herrn nicht durch drei Engel wiedergegeben, sondern Jehova schreitet als ein erhabener Greis zwischen zwei jugendlichen geflügelten Begleitern. Und Abraham, „da er sie sah, lief ihnen entgegen vor der Tür seiner Hütte und bückte sich nieder auf die Erde“. Um das Haupt des Herrn strahlt es wie eine flammende Sonne, und die ganze Gruppe der drei Männer ist eine großartige Lichterscheinung; in der irdischen Umgebung aber ist die natürliche Tagesstimmung, „da der Tag am heißesten war“, durch ein paar Aufschlagen meisterhaft zum Ausdruck gebracht; der tiefe Ton des wolkenlosen Himmels, von dem alles beleuchtete sich hell abhebt, läßt uns die Sommerglut empfinden, und einladend winkt der Schatten des Baumes, unter dem der Patriarch die himmlischen Gäste bewirten wird (Abb. 63).

Zu den Radierungen des Jahres 1635 gehört ein hochberühmtes Blatt: „Christus reinigt den Tempel.“ Es ist eine wuchtige Darstellung voll bewegten Lebens. Christus eine kraftvolle Gestalt, die wie eine Erinnerung an eine Dürersche Figur aussieht, dringt in leidenschaftlicher Entrüstung auf die Käufer und Verkäufer ein, die unbekümmert um die in einem höher gelegenen Chorraum vor sich gehende feierliche gottesdienstliche Handlung in den Hallen des Tempels ihren Schacher treiben; es ist ein seltsamer, aber wirkungsvoller Gedanke, daß der Heiligenschein hier nicht das Haupt, sondern die Faust des Erlösers umstrahlt, welche die Geißel schwingt. Die Tische der Wechslers stürzen, das Geld rollt auf den Boden, auch Leute stürzen hin in der Hast des Fliehens, während andere ihre Waren noch schnell zu sichern bemüht sind; so rennen Menschen und Tiere



Abb. 61. Abraham und die drei Engel.
In der Kaiserl. Ermitage zu S. Petersburg. (Zu Seite 62.)

— denn auch Viehhändler, nicht bloß Taubenkrämer, hat Rembrandt sich unter den Verkäufern gedacht, die das Heiligtum entweihen —; die Gewänder des Christus umfläßt, ohne sich doch an ihn heranzuwagen, ein häßlicher Röter. Je länger man das Bild betrachtet, um so staunenswürdigere Einzelheiten wird man entdecken, namentlich in den Gesichtern und Gebärden der verschiedenen in ihrem Geschäft gestörten jüdischen Händler (Abb. 54).

Eine kleinere Radierung mit derselben Jahreszahl zeigt den heiligen Hieronymus, wie er in tiefer Zerknirschung betet, im hellen Sonnenlicht, mit seinem Löwen an der Seite, sonst mit nur wenigen Andeutungen von Umgebung. Eine andere schildert den Tod des heiligen Stephanus. Schön ist da weder die Gestalt des jugendlichen Glaubenszeugen, noch auch selbst der Linienzug der Komposition. Aber wie diese rohe Menge mit wahrer Wonne den Schuld- und Wehlosen steinigt, das ist eine für alle Zeiten wahre Schilderung des zu wilden Leidenschaften aufgeheizten Pöbels. An der zeichnerischen

Behandlung sogar sieht man, wie Rembrandt sich in seinen Gegenstand vertieft hat: man möchte sagen, daß diese hastigen, hart und scharf gegeneinander stoßenden und sich durchkreuzenden Strichlagen von Leidenschaft und zugleich von Widerwillen gegen die rohe Tat beseelt sind (Abb. 53).

Von sonstigen biblischen Darstellungen gehört dieser Zeit wohl auch das kleine Blatt mit der Kreuzigung an, das so überaus einfach und anspruchslos komponiert ist und doch durch die sprechende Gegenüberstellung der ohnmächtig zu Boden gesunkenen Mutter und des hilflos am Kreuze emporgestreckten Sohnes eine so ergreifende Wirkung ausübt (Abb. 47).



Abb. 62. Bildnis (sog. Orientalischer Kopf).
Von Rembrandt überarbeitete Radierung eines Schülers, von 1635. (Zu Seite 65.)

Neben so tief empfundenen ernstesten Schöpfungen fehlen auch die leichteren Bilder aus dem Leben nicht. Ein ganz kleines Blatt von 1635 mit einer einzelnen Jahrmarktsfigur wirkt durch die bloße Erscheinung des Mannes, der in burlesker, harlekinartiger Tracht mit seiner Ware herumzieht, hochergötlich. Welche Fülle von Geist und Humor steckt in dem kostbaren Straßenbild: „Die Kuchenbäckerin“ (Abb. 58). Und wie stimmungsreich ist das wahrscheinlich demselben Jahre angehörende Blatt, das, gleich fesselnd durch die malerische Wirkung wie durch die unmittelbare Lebenswahrheit, uns ein paar arme wandernde Musikanten vorführt, wie sie in dem Vorraum eines Hauses, von dem aus der Stube kommenden Licht beleuchtet, mit Leierkasten und Dubelsack einem Bauernpaar und dessen wohlgenährtem Sprößling einen bescheidenen Kunstgenuß bereiten (Abb. 59).



Abb. 63. Der Herr erscheint Abraham im Hain Mamre. Geküschte Federzeichnung. In der Albertina.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 62.)

Ein Prachtblatt finden wir unter den Bildnisradierungen des Jahres 1635: das zu malerischer Haltung und bildmäßiger Wirkung sorgfältig durchgearbeitete Porträt des Remonstrantenpredigers Jan Uytenbogaard. Der achtundsiebzigjährige Geistliche, der von 1599 bis 1614 zuerst Feldkaplan, dann Hofprediger des Prinzen Moriz von Oranien gewesen, dann wegen seiner Freundschaft mit Barnevelt und Grotius in Ungnade gefallen und nach Frankreich geflüchtet war, seit dem Regierungsantritt des Prinzen Friedrich Heinrich (1625) aber wieder in der Heimat geduldet wurde und der nun im Haag lebte, ist an einem mit Büchern bedeckten Tische sitzend dargestellt; indem er vom Lesen der theologischen Schriften aufblickt und die müden Augen auf den Beschauer heftet, zeigt er uns ein Gesicht, in dessen ansprechenden Zügen die Spuren von Sorgen und Kummer den Ausdruck väterlichen Wohlwollens nicht haben verwischen können (Abb. 55). Unter der Radierung stehen von Hugo Grotius verfaßte lateinische Verse folgenden Inhalts:

Dem die Gemeinde dereinst und das Kriegsvolk lauschte bewundernd,
Und, ward gleich er beschämt ob seiner Sitten, der Hof:
Vielfach umhergeschleudert, doch nicht von den Jahren gebrochen,
Also lehrt dir, o Haag, dein Uytenbogaard zurück.

Die Gelegenheit, wirkliche Bildnisse nach dem Leben zu radieren, hielt Rembrandt nicht ab, immer wieder zu seiner Lust und Übung beliebige Personen mit der Radier- nadel abzubilden. Mit unveränderter Vorliebe suchte er die Modelle hierzu im Juden- viertel (Abb. 60). Bemerkenswert sind einige Zeugnisse von Rembrandts Zusammen- arbeiten mit begabten Schülern. Unter den Radierungen von 1635 sehen wir ein Brust- bild eines alten Herrn von lebhaftem Temperament, mit klugen, hell blickenden Augen unter der vielburchfurchten Stirn, mit einem schwarzseidenen Kappchen auf dem kahlen Scheitel, die Schultern mit einem Pelztragen bedeckt, auf dem eine goldene Kette glitzert (Abb. 62). Man hat in diesem so lebendig aufgefaßten Gesicht das Bildnis bald dieser, bald jener bekannten Persönlichkeit finden wollen, doch ohne überzeugende Gründe; schon die Tracht spricht dafür, daß es sich auch hier nur um einen Studentkopf handelt. Was dem Blatt ein besonderes Interesse verleiht, ist der Zusatz hinter der Namensbezeichnung

Rnad iuß, Rembrandt.

Rembrandts: „geretuc.“, das heißt geretuckeert (retuschiert). Die nämliche Bezeichnung findet sich auch auf zwei anderen, derselben Zeit angehörenden Radierungen von Männerköpfen. Rembrandt hat also hier wohlgelungene Arbeiten eines Schülers nach der Überarbeitung, die er ihnen angedeihen ließ, für würdig befunden, daß er seinen Namen darauf schrieb. Ein gleichartiger Fall liegt auch bei einem Gemälde vor. Die Münchener Pinakothek besitzt eine Nachbildung jenes von Rembrandt im Jahre 1635 gemalten Bildes „Das Opfer Abrahams“, mit der Bezeichnung: Rembrandt verandert en overgeschildert, „verändert und übermalt“. Dem Meister strömten in dieser Zeit die Schüler zu.

Unter Rembrandts Judenbekanntschaften fanden sich auch solche ein, die nicht als bezahlte Modelle oder als Antiquitätenhändler, sondern als Auftraggeber mit ihm in Verkehr traten. So ist zum Beispiel das schöne Bild eines Rabbiners, im Buckinghampalast, gewiß als ein wirkliches Porträt anzusehen (Abb. 65). Das Bild eines Juden



Abb. 64. Manasseh-ben-Israel, Oberrabbiner zu Amsterdam. Radierung von 1636

von großem Namen lernen wir in einer Radierung von 1636 kennen. Dieser Mann, der auf den ersten Anblick kaum einen jüdischen Eindruck macht, zumal auch die Tracht von Bart und Kleidung nichts von den damals den Juden eigenen Besonderheiten zeigt, sondern mit der allgemeinen Mode übereinstimmt, und hinter dessen unbedeutend scheinenden Zügen mit den schweren Augenlidern man erst nach längerem Betrachten einen lebhaften Geist und den vielseitig begabten und geschulten Verstand eines großen Gelehrten vermuten kann, ist Manasseh-ben-Israel (Abb. 64). Zu Vissabon im Jahre 1604 geboren, war er als Kind mit seinem Vater nach Amsterdam gekommen, wo so viele portugiesische Juden damals Zuflucht und Freiheit der Religionsübung fanden; seine in jungen Jahren erworbene Gelehrsamkeit war so groß, daß er im Alter von achtzehn Jahren zum Oberrabbiner einer der drei Amsterdamer Synagogen ernannt wurde. Sein größter Ruhm war eine ganz außergewöhnliche Sprachkenntnis; außerdem war er Doktor der Medizin; er hat zahlreiche Schriften, meist theologischen Inhalts, hinterlassen.

Auf zwei Radierungen biblischen Inhalts lesen wir die Jahreszahl 1636. Ein wundervolles Blatt schildert die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Niemals vielleicht ist



Abb. 65. Bildnis eines Rabbiners. Im Badinghampalast zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Lornach i. G., Paris und New York.

dieser so oft behandelte, künstlerisch so dankbare Vorwurf in so rührender und ergreifender Schilderung bearbeitet worden. Wie dieser verkommene, nur mit den notdürftigsten Lumpen bedeckte Mensch sein von den Spuren des Lasters und des Elends entstelltes Gesicht, das aber jetzt durch den Ausdruck der Reue und des durch die Vergebung wiedergefundenen Friedens innerlich verschönt wird, an die Vaterbrust drückt, und wie dieser Vater, erschüttert über den Anblick, den sein Sohn ihm bietet, aber für kein anderes Gefühl zugänglich als für das der alles vergebenden und vergessenden Freude über den Wiedergefundenen, mit großen Schritten herbeigeeilt ist und sich liebevoll über ihn beugt, das ist ein Meisterwerk der Seelenmalerei, das kaum seinesgleichen hat. Ebenso lebendig sprechen die Empfindungen der Nebenpersonen zu uns. Die Mutter, die hastig den Fensterladen aufstößt, ist noch nicht Herr geworden über die Gefühle, die auf sie einströmen; der Diener, der Schuhe und schöne Kleider für den Ankömmling herbeibringt, weiß nicht, wohin er sehen und was er dazu sagen soll, und hinter ihm erscheint der Bruder, unfähig, in seiner Miene den Unwillen über die freundliche Aufnahme, die jener findet, zu verbergen. Durch den Bogen des Hoftores sieht man ins Freie, wo ein Hügel mit einigen Gebäuden die Aussicht beschränkt; es sind nur wenige Striche, welche die Landschaft andeuten, aber sie genügen, um die Vorstellung in uns zu wecken, daß der Heimgekehrte in weiter Wanderung über Berg und Tal gekommen ist (Abb. 70). Das andere biblische Blatt, von großem Umfang, ist eine figurenreiche Darstellung des „Ecce homo“. In höchst lebendiger Weise wird da geschildert, wie die Hohenpriester aus der Volksmenge zum Richterstuhl des Pilatus hinansteigen und den Landpfleger, der achselzuckend erklärt, daß er keine Schuld an Jesus finde, mit leidenschaftlichem Geschrei bedrängen. Die Ausführungsweise der Radierung aber bekundet deutlich, daß sie fast ganz



Abb. 66. Die Blendung Simsons. Gemälde von 1636.
Im Stadel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 74.)



Abb. 67. Sechs Studienköpfe in der Mitte Rembrandts Frau.
Radierung von 1636.

von der Hand eines Schülers herrührt und nur durch Rembrandts Unterschrift anerkannt ist. Als Vorlage hat dem Radierer eine vom Meister grau in grau gemalte Skizze gebient, die sich in der Nationalgalerie zu London befindet.

Von der Emsigkeit, mit welcher der Meister studierte, legt ein Blatt mit sechs Studienköpfen Zeugnis ab, die mit rücksichtsloser Ausnutzung des Raumes, den die gerade bereit liegende Platte gewährte, zusammengebrängt sind und sich gegenseitig den Platz streitig machen. Am weitesten ausgeführt ist der mittelfte von diesen Köpfen, und leicht erkennen wir hier die von ungebändigten krausen Löckchen umrahmten, sehr anmutig aufgefaßten Züge von Frau Saskia (Abb. 67). Auf einem anderen Blatte aus demselben Jahre 1636 finden wir Saskia in Gesellschaft ihres Gatten. Diese Radierung bildet

gewissermaßen den Gegensatz zu dem Dresdener Gemälde; während dort die Lust des Genießens geschildert ist, sehen wir hier, wie das liebende Beisammensein dem Ernst der Arbeit keinen Abbruch tut. Es ist Abend; denn nur von einer oberhalb des Bildes über dem Tische hängenden Lampe können wir uns die Beleuchtung ausgehend denken. Saskia hat sich hingelegt, um von des Tages Arbeit zu ruhen; Rembrandt aber, der Unermüdlche, wechselt, indem er die Werkstatt mit dem Wohngemach vertauscht, nur die Art seiner Tätigkeit; die Augen durch ein breitrandiges Barett vor dem Lampenschein beschirmend, hat er Papier oder Kupferplatte herbeigeholt, um den künstlerischen Eingebungen zu folgen, die der Augenblick ihm bietet (Abb. 68).



Abb. 68. Rembrandt und seine Frau. Radierung von 1636.
Zweiter Plattenzustand.

Eine Radierung größeren Formats, die in einem bildnismäßig angeordneten Kniestück eine behäbig dastehende Frau mit prächtigem aufgelöstem Haar zeigt, führt von alters her den Namen „Die große Judenbraut“ (Abb. 44). Manche wollen auch hierin ein Bild Saskias erblicken. Doch ist in diesem feisten Gesicht, das freilich bei längerer Betrachtung an Anziehungskraft gewinnt, nicht vieles zu finden, was an die liebenswürdigen Züge von Frau Saskia erinnert; um so weniger, wenn das Blatt, der undeutlich geschriebenen Jahreszahl nach, schon im Jahre 1634 entstanden ist. Die Berechtigung der alten Benennung würde sich auch nicht ohne weiteres aus dem Bild herauslesen lassen. Aber sie wird bestätigt durch ein anderes Blatt, das in einem Brustbild augenscheinlich dieselbe Persönlichkeit im Schmucke des offenen, diesmal mehr wellig gelockten und dunkler gezeichneten Haars wiedergibt; hier sind die dort kaum wahrnehmbaren jüdischen Stammes-



Abb. 69. Der Bürgerfähnrich. Gemälde im Besitz des Barons G. von Rothschild zu Paris.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

eigentümlichkeiten stark betont, und in dem Ausdruck des Gesichtes paart sich die Scheu vor dem Unbekannten mit der Ergebung in das Unabwendbare. Was bei beiden Blättern offenbar den Künstler am meisten gereizt hat, ist die Wiedergabe des schönen, wohlgepflegten, fließenden Frauenhaars.

Zwei große Gemälde tragen die Jahreszahl 1636. Das eine ist eine „Danae“ oder nach einer in neuerer Zeit vorgeschlagenen Bezeichnung eine „Braut des Tobias“: ein entkleidet auf weichem Lager ruhendes junges Weib, das beim Nahen eines Mannes sich abwendet. Für die mythologische Deutung spricht, daß ein zu Häupten der Frau erscheinendes Flügelwesen mehr einem Liebesgott als einem Engel gleicht. Im übrigen



Abb. 70. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Kopie von 1636. (Zu Seite 68.)

aber scheint die biblische Deutung zutreffender. Die Tochter Raguels erwartet ihren Bräutigam, aber da er kommt, macht sie eine Gebärde warnenden Zurückweises, weil sie fürchtet, daß er das Schicksal der sieben früheren Männer teilen würde. Dem entsprechen Bewegung und Ausdruck der Figur viel besser als einer Äußerung des Überraschtwerdens. Daß die Frau ein entschieden jüdisches Gepräge trägt, ist ohne Belang für die Frage nach ihrer Bedeutung. Übrigens tut der Name nichts zur Sache. Das worauf es Rembrandt ankam, war das Malen eines nackten weiblichen Körpers im Schimmer eines zwischen den dunklen Vorhängen hell einfallenden und sich allmählich verlierenden Lichts, mit flimmerndem Widerschein des weißen Leinzeugs in den Schatten. Und das hat fein wunderbares Können mit einer solchen Wahrheit und zugleich mit einer so hohen malerischen Poesie ausgeführt, daß Licht und Farbe ein Schönheitsgewand weben um die in den Formen mit schonungsloser Wirklichkeitstreue wiedergegebene Gestalt. Das Bild



Abb. 71. Selbstbildnis Rembrandts, gemalt 1637. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Tournai i. G.,
Paris und New York. (Zu Seite 76.)

befindet sich in der Ermitage zu Petersburg, die überhaupt eine größere Zahl Rembrandtscher Gemälde besitzt, als in irgendeiner anderen Sammlung vereinigt sind.

Das andere große Gemälde dieses Jahres ist vor kurzem aus der gräflich Schönbornschen Sammlung zu Wien für die Gemäldegalerie des Stäbelschen Instituts zu Frankfurt erworben worden. Seine Würdigung bereitet auch manchem begeisterten Verehrer Rembrandts Schwierigkeiten. Es stellt die Überwältigung Simsons durch die Philister dar. Über den zu Boden geworfenen wehrlosen Helden, der mit Händen und Füßen um sich schlägt, stürzen die Gegner im Eisenharnisch, und einer bohrt ihm den Stahl ins Auge, während Delila mit den abgeschnittenen Haaren in der Hand triumphierend davonläuft. Die Schilderung des Vorganges ist grauenhaft; mancher wird sie auch häß-

Rembrandt
1637



Abb. 72. Junger Mann, sitzend und nachdenkend.
Radierung von 1637. (Zu Seite 77.)

lich nennen. Aber die packende Gewalt der Vorstellungskraft, mit der die rasende Anstrengung und die verzweifelte Wut des seiner Stärke beraubten Riesen, der feige Mut der zu unverdienter Überlegenheit gelangten Feindesmenge und der grausame Hohn des Weibes zu lebendiger Verkörperung gebracht sind, zwingt uns zu staunender Bewunderung. Und dazu kommt eine großartige Gewalt der Licht- und Farbenwirkung; der letzte Lichtstrahl, den der Überwundene schaut, bricht furchtbar grell durch die auseinandergerissenen Vorhänge in das verdunkelte Ruhigemach (Abb. 66).

Demselben Jahr gehört wahrscheinlich die prächtige Figur des sogenannten Bürgerfähnrichs an, der, ganz in Braun gekleidet, in stolzer Haltung dasteht, die Rechte auf die Hüfte gestemmt, in der Linken eine über die Schulter genommene Fahne, von deren weißlichem Seidenton der dunkle Kopf sich wundervoll abhebt; in dem Gesicht dürfen wir wohl die ins kriegerisch Derbe übersetzten Züge des Malers wiedererkennen (Abb. 69). Das Bild ist im Besitz des Barons Gustav Rothschild zu Paris.



Abb. 73. Ein polnischer Edelmann, gemalt 1637. Im Museum der Ermitage zu S. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York. (Zu Seite 76.)

Das Jahr 1637 bringt uns wieder ein herrliches Selbstbildnis des Meisters (im Louvre, Abb. 71). Ferner ein Prachtwerk lebensvoller Bildnismalerei in dem Kniestück des Predigers Eleazar Swalmius, im Museum zu Antwerpen. Die nämliche Jahreszahl ist auf einem merkwürdigen Bildnis im Ermitage-Museum zu S. Petersburg zu lesen. Da steht ein stolz blickender Mann mit großem Schnurrbart; er trägt einen mit reicher Goldkette geschmückten pelzbefestigten Mantel, eine ebenso geschmückte Pelzmütze,

Rembrandt
F 1637



Abb. 74. Drei Frauenköpfe. Radierung von 1637.

hat Perlengänge in den Ohren und hält einen Stock mit verziertem goldenem Kopf. Es ist anscheinend ein polnischer Edelmann, den sein Weg einmal in den damaligen Mittelpunkt des Weltverkehrs, nach Amsterdam, geführt hat. Undenkbar wäre es freilich auch nicht, daß wir hier wieder nichts weiter als ein verkleidetes Modell Rembrandts vor uns sehen. Der dem Bilde früher gegebene Titel „Sobiecki“ ist selbstredend eine sinnlose Bezeichnung (Abb. 73).

Unter den wenigen Radierungen dieses Jahres herrschen die Studienköpfe vor. Wie ein Porträt wirkt das merkwürdig sprechende Bild eines jungen Mannes mit dem

Aussehen eines kränklichen jungen Gelehrten, der mit sorgfältig gegen Erkältung geschütztem Halse neben seinen Büchern sitzt, und dessen nachdenklichem Gesicht man die Blässe seiner Hautfarbe ansieht (Abb. 72). Die geistreichste und reizvollste Behandlung zeichnet drei Frauenköpfe aus, die nach verschiedenen Modellen auf eine Platte radiert sind (Abb. 74).

Dem Alten Testament ist der Stoff zu einem herrlichen Gemälde von 1637 entnommen, das sich im Louvremuseum zu Paris befindet. Wie der Engel Raphael die Familie des Tobias verläßt, ist der Inhalt der großartigen und wirkungsvollen Darstellung. Eben hat der Engel sich zu erkennen gegeben, und Vater und Sohn Tobias, die eben noch mit ihm wie mit einem guten Freunde vor der Haustür stehend gesprochen



Abb. 75. Alte Frau. Federzeichnung. (Die Namensaufschrift nicht von Rembrandts Hand.)
In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C.,
Paris und New York. (Zu Seite 81.)

haben, sind auf die Knie gefallen, während eine Wolke sich herabsenkt, um den entschwebenden Himmelsboten aufzunehmen. Mit unendlichem Staunen erkennt der junge Tobias, dessen Blicken die schattende Wolke den Engel schon entzieht, das überirdische Wesen seines Begleiters. Der greise Vater aber begreift leichter das Wunder Gottes; mit gefalteten Händen hat er sich demütig zu Boden geworfen. Er ist vom Himmelslicht scharf beleuchtet und so auch die junge Frau, die neben der Mutter in der rebenumlaubten Haustür erscheint, und die, während ihr Gesicht noch das höchste Erstaunen spiegelt, die Hände faltet und betet; die Mutter, ganz überwältigt und geblendet von der Erscheinung, wendet sich ab, und die Krücke entfällt ihren zitternden Händen (Abb. 81).

Die Geschichte des Tobias war ein Lieblingsgegenstand Rembrandts. Die Handschriftensammlung der Albertina enthält eine ganze Reihe von Federzeichnungen Rembrandts aus verschiedenen Zeiten, die diese Geschichte behandeln. Da blicken wir



Abb. 76. Die Abreise des Tobias. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.

in die dürftige, aber behagliche Häuslichkeit der Eltern des Tobias. Die Mutter spinnt, der blinde Vater sitzt in der Ecke des Kamins und spricht, um seinen Sohn besorgt, zu dem Boten, der diesen geleiten will; auf den Wanderstab gestützt steht der Engel — dem Beschauer durch seine Lichtgestalt und die Fittiche als solcher kenntlich — dem Alten gegenüber und scheint seinen Worten aufmerksames Gehör zu schenken; der junge Tobias steht zur Wanderschaft gegürtet am Kamin, und sein Hündlein springt mit freudiger Ungeduld an ihm empor (Abb. 76). Dann sehen wir, wie Tobias, sein Bündel am Stod über dem Rücken tragend, an der Seite des Engels, dessen Gesprächen er lauscht, durch eine baumreiche Landschaft wandert; das Hündlein fehlt nicht, das mit ihm lief (Abb. 77). Eine ungemein reizvolle, feine Zeichnung versetzt uns dann an das Ufer des Tigris, das durch Wiesen und Gesträuch allmählich zu ferner liegenden Höhen hinanstiegt. In ganz kindlichem Schrecken hat Tobias die Füße aus dem Wasser zurückgezogen, als er den Fisch erblickte, und drückt sich schußsuchend gegen den Engel, der in großer und ruhiger Haltung ihn anweist, den Fisch zu ergreifen (Abb. 78). Noch schöner ist das durch Tusche in malerische Wirkung gebrachte Blatt, welches zeigt, wie Tobias unter Aufsicht des Engels den zappelnden Fisch aufschneidet und die heilbringenden Eingeweide herausnimmt. Man kann sich nichts Poetischeres denken als diese sonnige Uferlandschaft; man fühlt die Hitze des Tages, die das Hündchen antreibt, seinen Durst mit begierigen Zügen zu löschen, und man glaubt im Schatten der üppig wachsenden Bäume erfrischende Wasserluft zu atmen (Abb. 79).

Ein anderes Gemälde aus dem Jahre 1637, „Susanna im Bade“, im Mauritshuis im Haag, nimmt den biblischen Stoff nur als Vorwand zur Darstellung unverhüllter weiblicher Schönheit, freilich der Schönheit, wie sie Rembrandt verstand, nicht als Formen-, sondern als Farbenreiz. Die Nebenfiguren der beiden Alten sind nur durch

den Kopf des einen, der zwischen dem Gesträuch sichtbar wird, angedeutet. Susanna ist dargestellt, wie sie sich eben von dem Sitze, auf dem sie ihre Kleider niedergelegt hat, erheben will, um ins Wasser hinaufzusteigen; da hört sie ein Geräusch, duckt sich zusammen und sieht sich scheu um, ihr Blick trifft gerade den Beschauer. Die unübertreffliche Lebenswahrheit, mit der die jugendliche Gestalt dargestellt ist, würde nicht ausreichen, um dem Bilde das hohe Schönheitslob zu spenden, das es tatsächlich verdient; aber wie die zarte blonde Haut dieser Gestalt aus dem fastigen Dunkel der Büsche, die den Hintergrund bilden, hervorleuchtet, das ist echteste Poesie.

Ein drittes Gemälde des nämlichen Jahres, das sich in der Ermitage zu Petersburg befindet, hat seinen Stoff aus dem Neuen Testament geschöpft. Es behandelt das Gleichnis von den Arbeitern des Weinbergs. Beim Schein der letzten Abendsonne sitzt der Herr des Weinbergs in seinem nach dem weiten Hausflur hin offenen Geschäftszimmer; von den eben abgelohnten Arbeitern sind einige zu ihm herangetreten, um zu murren, und man sieht, wie er dem einen, der der Sprecher ist, antwortet: „Mein Freund, ich tue dir nicht unrecht.“

Durch die Macht des Ausdrucks, mit der Rembrandt selbst das scheinbar ganz Undarstellbare anschaulich zu machen wußte, verstand er in ganz einziger Weise die Gleichnisse des Evangeliums zu verbildlichen und die Möglichkeit der Darstellung in Stoffen zu finden, wo kein anderer eine solche Möglichkeit erblicken würde. So hat er in zwei Zeichnungen, die jetzt weit voneinander getrennt sind, indem die eine in der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Aumale im Schloß Chantilly, die andere in der Albertina zu Wien sich befindet, das Gleichnis von dem unbarmherzigen Knecht behandelt, das im achtzehnten Kapitel des Matthäusevangeliums erzählt wird. Auf dem einen dieser Blätter



Abb. 77. Tobias und der Engel auf der Reise. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie in Dornach i. G.,
Paris und New York.

sehen wir, wie der Knecht in demütiger Bitte, mit der Gebärde der Anbetung vor dem Herrn auf die Knie gefallen ist, der nachrechnend über den Büchern sitzt, und wie dieser mit leicht gewendetem Haupt und milder Handbewegung — man glaubt ihn sprechen zu hören — dem Flehenden die Schuld erläßt. Das zweite Blatt (Abb. 80) zeigt uns die nämlichen zwei Figuren; wieder kniet der Knecht am Boden, aber diesmal kann er keine Vergebung mehr erwarten; denn zornig ist der Herr von seinem Sitze aufgestanden, und die nämliche Hand, die vorhin Gnade gewährte, ist jetzt zum erbarmungslosen Urteilspruch über den Unbarmherzigen erhoben, der unter der Wucht des Urteils zusammenknickt.

Die von Rembrandt hinterlassenen Handzeichnungen bilden eine wesentliche Ergänzung seines in Gemälden und Radierungen vorliegenden Lebenswerkes. Man zählt ihrer mehr als anderthalbtausend. Mancher sonst nicht verwertete Bildgedanke ist in ihnen ausgesprochen; und in der Unmittelbarkeit dieser künstlerischen Äußerungen liegt ein unendlicher Reiz. Es ist wunderbar, wie sprechend dasjenige, worauf es dem Künstler ankam, zum Ausdruck gebracht ist. Bisweilen sind Nebendinge nur durch ein paar große Federzüge, die gleichsam den Sinn von offenen Fragen haben, angedeutet (Abb. 13). Bisweilen aber erwecken solche Federzüge auch vollkommen klare Vorstellungen, wie in dem Blatt vom Unbarmherzigen Knecht, wo wir Fenster und Wendeltreppe erkennen (Abb. 80). Auch die Verschiedenartigkeit der Mittel, die der Künstler angewendet hat, um seine Gedanken möglichst schnell und vollständig niederzuschreiben, fesselt den Betrachtenden. Bald ist alles in nicht viel mehr als Umrisslinien gesagt (Abb. 77 und 78); bald wird durch Zuhilfenahme des Tuschkpinfels eine vollständige malerische Wirkung erzielt (Abb. 79); oder es wird durch kräftig hineingesezte Federstriche ein farbiger



Abb. 78. Tobias erschrickt vor dem Fisch. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Vornach i. E.,
Paris und New York. (Zu Seite 78.)



Abb. 79. Tobias nimmt den Fisch aus. Getuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York. (Zu Seite 78.)

Eindruck hergestellt, wie in dem wunderbar sonnig wirkenden Blatt (in der Albertina), das den alten Juba zeigt, wie er an einem schönen Sommertag mit der am Ufer im Grünen sitzenden Thamar gekost hat und ihr beim Weggehen seinen Ring und Stab zum Pfande läßt (Abb. 84); in anderen Fällen wieder ist beides, die kräftigen Federstriche und die getuschten Töne, zusammen angewendet, um im Verein mit düstigen feinen Linien volle Bildwirkung zu erreichen (Abb. 63). Aber nicht nur die Kompositionen unter den Handzeichnungen bieten eine Fülle des Genusses; auch die Betrachtung der mannigfaltigen schnell nach dem Leben hingeworfenen Studien ist überaus fesselnd. Da sehen wir, wie trefflicher Rembrandt eine Stellung oder eine Bewegung, die ganze Erscheinung eines Menschen oder einen Kopf mit diesem oder jenem Ausdruck, ohne daß der Abgebildete ihm stillhielt, in hastiger Skizze festlegte (Abb. 31, 33, 75). Auch einer Karikatur begegnen wir gelegentlich unter diesen Augenblicksbildern, wie sie der Meister vielleicht einmal bei fröhlichem Gespräch im Freundeskreise hinzeichnete, um eine Persönlichkeit, von der gerade die Rede war, allen erkennbar auch im Witze vorzuführen (Abb. 92).

Die Entstehungszeit der Handzeichnungen läßt sich meistens nur ganz annäherungsweise vermuten, da bei der Mehrzahl die leicht und schnell hingeschriebenen Züge hierfür keine ausreichenden Merkmale bieten; und Jahreszahlen hat Rembrandt diesen Skizzen selten beigelegt. Die Jahreszahl zu vermerken hat der Meister für der Mühe wert gehalten, als er 1637 Gelegenheit hatte, einen Elefanten nach dem Leben zu zeichnen. In den Städten Hollands, das damals den ganzen überseeischen Handel beherrschte, und insbesondere in Amsterdam wurden wohl öfter als irgendwo anders ausländische Tiere zur Schau gestellt, und Rembrandt, der das Studium um des Studiums willen liebte, suchte mit dem Skizzenbuch in der Hand solche Schaustellungen auf. Den Elefanten hat er wiederholt ganz meisterhaft gezeichnet; nicht nur das Ganze der Erscheinung, sondern auch die Eigentümlichkeit der Haut ist mit unübertrefflicher Charakteristik wiedergegeben (Abb. 83). Flüchtiger, aber ebenso treffend hat Rembrandt mehrmals Löwen nach dem Leben gezeichnet (Abb. 82). Daß er auch das Kamel, mit

dessen Darstellung sonst die Maler alttestamentlicher Gegenstände manchmal so sehr wenig Glück gehabt haben, nach der Natur studiert hat, beweist uns die reizvolle Zeichnung mit der Begegnung von Elieser und Rebekka am Brunnen. Das liebenswürdige Blättchen, das sich, ebenso wie mehrere der vorgenannten Studienzeichnungen, in der Albertina, der an Rembrandtschen Handzeichnungen reichsten Sammlung, befindet, ist in einzelnen Teilen, wie in der Figur des ermüdet dastehenden Mannes, sorgfältig durchgebildet, in anderen, wie in den unter schattigen Bäumen sich um die Tränke drängenden Tieren, nur flüchtig angelegt, und da es sehr zart gezeichnet ist, enthüllt es uns nicht gleich beim ersten Anblick seine ganze Schönheit; haben wir uns aber erst einmal hineingesehen, so entzückt es uns als ein köstliches idyllisches Gedicht (Abb. 85).



Abb. 80. Der unbarmherzige Knecht. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 80.)

Zu den biblischen Erzählungen, welche auf Rembrandt eine ganz besondere Anziehung ausübten, gehören neben den Geschichten des Abraham und des Tobias diejenigen von Simson und vom ägyptischen Joseph. Mit beiden beschäftigte er sich im Jahre 1638. Den zwei vorhergegangenen lebensgroßen Gemälden aus der Geschichte Simsons ließ er ein figurenreiches Bild folgen, welches das Hochzeitsfest des Helden zum Gegenstand hat. Die Dresdner Galerie besitzt dieses mit einem wunderbaren Hauber der von den zartesten leuchtenden Perlmuttertönen zu den glühendsten, goldig-purpurnen Tiefen abgestuften Farbe bekleidete Gemälde. Durch die Farbe allein schon empfangen wir den Eindruck vornehmer festlicher Pracht, und wir vergessen darüber die Seltsamkeiten in der Darstellung der Personen. Den lichten Mittelpunkt des Gemäldes bildet die im reichsten bräutlichen Schmucke prangende Tochter des Thimnithers; die stolze Gelassenheit, mit der sie unter dem prächtigen Thronhimmel sitzt, läßt uns die Kaltblütigkeit ahnen, mit der sie das Rätselgeheimnis Simsons ihren Landsleuten verraten



Abb. 81. Der Engel verläßt Tobias. Gemälde von 1637. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 77.)

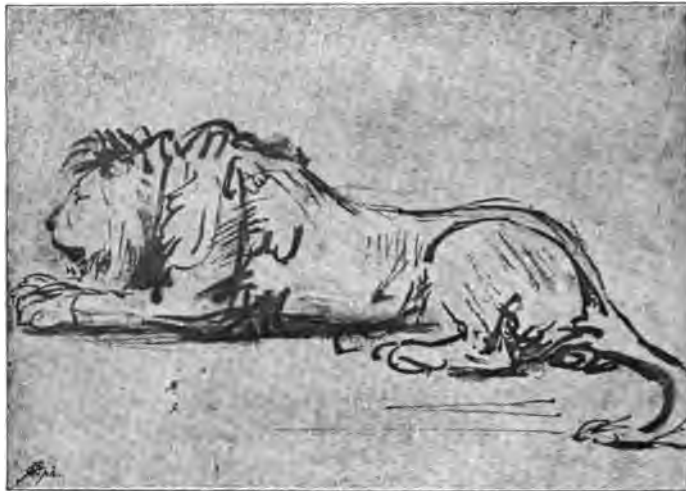


Abb. 82. Studie eines ruhenden Löwen. Pinselzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.,
Paris und New York. (Zu Seite 81.)

und sich dann von ihrem Vater einem anderen Manne geben lassen wird. Zu ihrer Linken hat Simson auf breitem, kissenbedecktem Ruhesitz seinen Platz am Kopfe der Tafel; mit ungeschlakter Bewegung hat er seine wilde Kraftgestalt herumgedreht und gibt, mit Mund und Händen sprechend, den Philistern das Rätsel auf, das ihm nur ein Vorwand zum Händelsuchen ist; wie die Umstehenden ihm zuhören — da ist jeder Kopf wieder ein Meisterwerk des Ausdrucks. Weiter unten an der reich besetzten Tafel geben die gepuzten Gäste in bunter Reihe sich der zwanglosesten Lustigkeit hin, — „wie

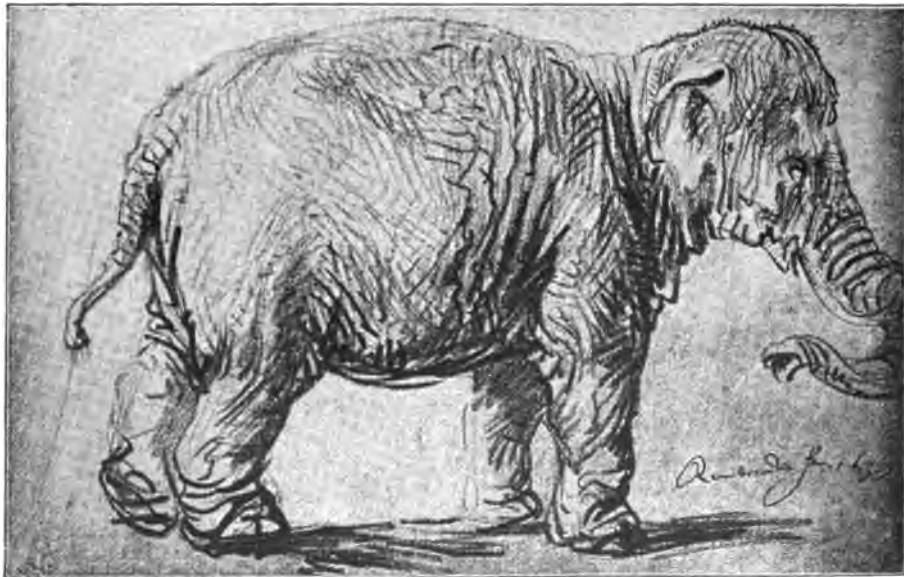


Abb. 83. Ein Elefant. Kreidezeichnung von 1837. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 81.)

die Jünglinge zu tun pflegen“, im damaligen Holland nämlich, bei den ausgelassenen Gelagen, welche dort an der Tagesordnung waren. Es liegt eine Stimmung der Verauschtheit über dem Gemälde, in den Figuren und in der Farbe, und die kalte Erscheinung der Braut wird dadurch doppelt scharf hervorgehoben (Abb. 86).

Der Geschichte des ägyptischen Joseph gehört eine der berühmtesten Radierungen Rembrandts an: „Joseph erzählt seine Träume.“ Das unmittelbar Sprechende des Ausdrucks bei den verschiedenen Personen, die innerliche Erregung Josephs, der beim Erzählen sich besinnt, um nicht das geringste ungenau wiederzugeben von dem Merkwürdigen, das er geträumt hat, der nachdenkliche Ernst des im Lehnstuhl sitzenden greisen Israel und der altersmüden, auf dem Bette ruhenden Lea, alle Abstufungen



Abb. 84. Juda und Thamar. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 81.)

der Mißgunst bei den Brüdern, die teils mit der Aufmerksamkeit des Neides lauschen, teils spöttisch untereinander zischeln, und von denen nur der junge Benjamin ohne Arg und ohne Falsch, mit rein kindlicher Neugier dem Erzähler über sein Lesebuch hinweg zuhört, — und nicht minder die reizvolle malerische Wirkung des Blattes rechtfertigen in vollstem Maße dessen alten Ruhm, der schon bei Lebzeiten Rembrandts so groß war, daß man, wie ein Zeitgenosse erzählt, in den Kreisen kunstfinniger Leute für ungebildet galt, wenn man nicht mindestens zwei Abzüge davon besaß, ein „Josephchen mit dem weißen Gesicht“ und ein „Josephchen mit dem schwarzen Gesicht“. Auf den Abzügen nämlich, welche Rembrandt von der Platte in ihrem ersten Zustand genommen hat, ist bei dem hinter Joseph stehenden Bruder mit dem Turban auf dem Kopfe und dem Sammetmantel um die Schultern das Gesicht hell beleuchtet. Als aber ein Vorrat von Abzügen hergestellt war, veränderte Rembrandt die Platte, indem er über jenes

Gesicht, einen Teil des Turbans und die auf der Brust sichtbare Unterkleidung kräftige Schattentöne legte und im Anschluß daran die beiden benachbarten Gesichter und den anstoßenden Teil des Hintergrundes, Tür und Vorhang, mehr oder weniger abtönte (Abb. 88). Bei dieser Behandlung hat das „schwarze Gesicht“ gegen das weiße entschieden an Ausdruck verloren, aber der Hervorhebung der Hauptfigur kommt die Änderung wesentlich zugute.

Übrigens wußte Rembrandt nicht bloß durch nachträgliche Bearbeitungen der Kupferplatte derartige Abwandlungen in eine Radierung zu bringen, daß die verschiedenartigen Abbrücke von den Sammlern wie verschiedenartige Werke geschätzt wurden und heute noch geschätzt werden. Auch die von ein und demselben Zustand einer Platte gezogenen Abbrücke sind bei wirkungsvollen Blättern häufig voneinander verschieden. Denn Rembrandt druckte seine Radierungen eigenhändig, und indem er hier den Ton verstärkte, dort milderte, erzielte er neue künstlerische Reize und Mannigfaltigkeiten der Wirkung.



Abb. 85. Liefer und Rebekka. Getuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 82.)

Wenn das Gerücht umging, er besitze Geheimnisse der Kupferstecherkunst, die keinem anderen bekannt seien, so bestand das Geheimnis außer in seinem Genie eben nur darin, daß er, selber druckend, auch beim Druck noch als schaffender Künstler zu Werke ging.

Zu den Radierungen von 1638 gehört ferner der einzige Versuch Rembrandts, die beliebte Künstleraufgabe von Adam und Eva zu behandeln. Daß er die Stammeltern nicht als schöne Menschen dargestellt hat, befremdet bei ihm nicht; sehr merkwürdig aber ist, daß er sie als wilde Menschen von niedriger Kulturstufe gedacht hat, rauh und ungelent im Aussehen und Benehmen. Die Schlange liegt als ein unheimlicher Drache auf Stamm und Geäst des Baumes, im Schatten eines dichten Daches von Feigenblättern, und sie züngelt mit böshaftem Blick über Eva. Das Weib, mit der gepflückten Frucht in der Hand, blickt mit dem trogigen Bewußtsein des Ungehorsams Adam eindringlich an; der Mann macht eine warnende Gebärde mit der Rechten, aber seine Linke streichelt schon die dargebotene Frucht. Prachtvoll ist die landschaftliche Wirkung des Ganzen, mit scharfem Sonnenlicht und Schatten auf den Figuren und mit dichten Bäumen in der Ferne, unter denen ein Elefant umherwandelt.



Abb. 86. Simions Hochzeit. Gemälde von 1898. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Darmstadt. (Zu Seite 82.)



Abb. 87. Abraham, Isaac lieblosend. Radierung. Erster Plattengussstand.
(Zu Seite 114.)

Ein radiertes Selbstbildnis von diesem Jahr, mit einem Ausdruck gemachter Strenge, hinter der eine natürliche Ermüdung nicht ganz verschwindet, gibt uns den ungewöhnlichen Anblick, daß Rembrandt seinem Bartwuchs an Kinn und Wangen volle Freiheit gelassen hat. Gesicht und Haare sind hier mit besonderer Feinheit ausgeführt, und meisterhaft sind die verschiedenen Stoffe gekennzeichnet, der Sammet der mit einer Straußenfeder geschmückten Mütze, die Seide und die Goldtressen des pelzgefütterten Mantels (Abb. 89). Und Frau Saskia finden wir als „Kleine Judenbraut“ in einer Halbfigur mit offenem Haar, in einem lichten, feierlichen Gewand, die Hände übereinandergelegt, mit ernster Miene.

Einige Gemälde von 1638 führen uns auf ein neues Gebiet, das Rembrandt seinem Schaffensdrang erschloß. Unter seinen früheren Werken ist nur ein Landschaftsbild, eine anscheinend nach der Natur gezeichnete Radierung eines von Bäumen umgebenen Gehöfts im Wiesenland, von 1636. Jetzt aber malte er landschaftliche Kompositionen, in denen er großartige Stimmungen der Natur, die Bewegungen der Luft und des Lichtes, das zwischen Wolken hindurch einen Weg sucht, mit seiner einzigartigen Farbenkunst dichterisch schilderte. Einmal hat er in ein Bild des Sturmes, der am Waldbrand durch alte Eichen braust, als ganz kleine Staffage die Geschichte vom barmherzigen Samariter gemalt. Meistens aber ließ er seine Landschaftsbilder ohne sprechende



Abb. 88. Joseph erzählt seine Träume. Radierung von 1638.
Zweiter Plattenzustand, „mit dem schwarzen Gesicht“.
(Zu Seite 85.)

Staffage. Deutschland besitzt schöne Beispiele von Rembrandts Landschaftsmalerei aus dieser oder etwas späterer Zeit in einem hochpoetischen Gewitterbild im herzoglichen Museum zu Braunschweig und in einem im Motiv einfacheren, in der Wirkung aber fast noch mächtigeren ganz kleinen Bilde der großherzoglichen Gemäldegalerie zu Oldenburg. Ein kleines Bild von 1638, im Buckinghampalast zu London, mit der Darstellung des auferstandenen Christus, der als Gärtner der vor dem Grabe knienden Maria Magdalena erscheint, kann auch fast den Landschaftsstimmungen beigezählt werden, obgleich die ausdrucksvollen Figuren weit über die Bedeutung einer Staffage hinausgehen.

Wie einst Dürer in dem Fell eines Hasen, in Grasbüscheln und in anderen sonst unbeachteten Dingen Schönheiten entdeckte, die ihn zu künstlerischer Wiedergabe reizten, so erfreute auch Rembrandt sich daran, den Farbenzauber von Einzelgebilden der Natur nachzuschaffen. So fand er im Jahre 1639 bei dem Anblick einer erlegten Rohrdommel in dem Zusammenflange der gelben und grauen, rot- und schwarzbraunen Farben, in der Zeichnung der Bänder und Flecken des Gefieders die Anregung zu einem Bilde. Er malte den an den Füßen aufgehängten Vogel in Lebensgröße ab, mit der Treue eines Naturforschers und mit der Schönheitswonne des Künstlers. Um das Bild reicher zu gestalten, fügte er den Jäger hinzu, der, hinter dem Vogel stehend, ihn an den Ständern hochzuheben scheint, und dessen zum Teil beleuchtetes, zum Teil von einem



Abb. 89. Selbstbildnis Rembrandts mit dem Federbarett. Radierung von 1638.
(Zu Seite 88.)

Schatten überzogenes Gesicht einen malerisch reizvollen hellen Fleck in den sonst dunklen Hintergrund bringt (Gemäldegalerie zu Dresden, Abb. 90).

Ein Hauptwerk des Jahres 1639 ist das Bildnis von Rembrandts Mutter in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Früher, um das Jahr 1630, hatte er sie öfter gemalt. Dieses war wohl das letzte Bild, das er von ihr nahm; sie starb im September 1640. Es zeigt die hochbetagte Dame in halber Figur, stehend, mit den mageren Händen, die die Spuren der Arbeit tragen, auf einen Stock gestützt; die dunkle Kleidung ist durch eine große, mit Steinen besetzte Mantelschließe geschmückt; unter dem schwarzen Kopftuch blüht das verschrumpfte, zahnlose Gesicht mit müden, aber liebevollen Augen aus einer weißen Umhüllung hervor. Das Gemälde ist herrlich in der Innigkeit der Auffassung, wie in der Ausführung. Ganz wunderbar ist in Haltung und Zügen der ehrwürdigen Frau der Seelenfrieden eines ruhigen, gottergebenen Greisenalters zur Anschauung gebracht; und jede einzelne Runzel ist mit Liebe gemalt.

Die Zahl der in diesem Jahre auf Bestellung gemalten Bildnisse ist, ebenso wie im vorhergegangenen Jahre, nicht groß. Vielleicht war Rembrandt durch die Vollendung der vom Prinzen von Oranien bestellten Folge von Bildern aus der Erlösungsgeschichte sehr in Anspruch genommen; zwei von diesen Gemälden, die Grablegung und die Auferstehung, sind 1639 entstanden. Unter den Bildnissen ist ein hervorragend schönes, ein unbekannter Herr in ganzer Figur lebensgroß, in der Gemäldegalerie zu Kassel: ein etwas eitler Mann in der Mitte der dreißig, der, ganz in schwarzen Atlas sehr korrekt nach der Mode gekleidet, vor dem Maler posiert hat und in der Pose festgehalten worden ist. Das Bild ist wieder so ausgeführt, daß man die einzelnen Haare des blonden Bärtchens zu sehen glaubt. Aber dieser Eindruck äußerster Durchbildung ist, in einer Steigerung malerischen Könnens, erreicht, ohne daß, wie in den Werken früherer Jahre, jede Einzelform mit spitzem Pinsel gezeichnet wäre.

Aus dem letzten der Briefe, welche Rembrandt in der Angelegenheit seiner für den Prinzen von Oranien gemalten Bilder an dessen Sekretär Constantin Huigens richtete,

erfahren wir, daß er Anfang 1639 diesem Herrn aus Erkenntlichkeit für das Wohlwollen und die Zuneigung, die er ihm bewiesen hat, ein großes Gemälde schenkte. Den Gegenstand des geschenkten Bildes nennt Rembrandt nicht; aber er bittet den Empfänger, es in sehr heller Beleuchtung und so, daß man es mit weitem Abstand betrachten könne, aufzuhängen.

Bei der Bezahlung der an den Prinzen abgelieferten Gemälde nahm Rembrandt vielleicht den Anblick in sich auf, der ihn zu der berühmten Radierung „Der Goldwieger“, auch „Der Bankier“ genannt, anregte. Das Blatt wird auch als Bildnis des Pieter Uytenbogaerd bezeichnet, der als Steuerempfänger der Staaten im Bezirk Amsterdam einer der ersten Finanzbeamten Hollands war. Obgleich der Namen Uytenbogaerd — nicht zu verwechseln mit dem gleichlautenden des von Rembrandt vier Jahre früher porträtierten Predigers — seit Jahrhunderten an diesem Blatt haftet, so erscheint doch für ein wirkliches Porträt die Tracht des hier abgebildeten Mannes sehr befremdlich, da sie mehr an Rembrandts Kostümgarderobe als an die damals gebräuchliche Herrenkleidung erinnert. Der Steuereinnnehmer ist in seiner amtlichen Tätigkeit dargestellt. Er sitzt in einem Gemach, dem, obschon es nur der dienstliche Arbeitsraum ist, ein gewisser Aufwand der Ausstattung nicht fehlt. Der Arbeitstisch ist mit einer prächtigen Decke



Abb. 90. Die Rohrdommel. Gemälde von 1639.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Zu Seite 89.)

beleidet, und an der Wand hängt ein ziemlich großes Gemälde, das die Errichtung der ehernen Schlange in der Wüste vorstellt. Aber das Gemälde wird unseren Augen zum Teil entzogen durch ein unter der Zimmerdecke im Handbereich des Einnehmers angebrachtes Altengestell, von dem die Goldwage über den Tisch herabhängt; und auf der schönen Tischdecke stehen schwere Geldsäcke und ein schmutzloses kleines Pult zur Aufnahme des großen Eintragebuches, auf dessen Blättern der sehr reich gekleidete hohe Beamte Zahlen an Zahlen reiht. Er hält die Feder in der Rechten und reicht mit der Linken eines der Säckchen, dessen Inhalt eben festgestellt worden ist, dem mit der Verpackung der gezählten und gewogenen Summen betrauten Diener. Dieser kniet am Boden, vor einem mit Geldstücken fast schon gefüllten Fasse, in das er den Inhalt des mit beiden Händen fest und vorsichtig angenommenen Säckchens einschütten wird. Wir sehen zwei bereits gefüllte und verschlossene Geldfässer und eine mächtige eisenbeschlagene Truhe als weitere Aufbewahrungsbehälter des Staatsschatzes. Im Hintergrunde blicken wir durch eine Art Schalter in einen Vorraum, wo mehrere Personen auf ihre Abfertigung durch den Herrn Einnehmer warten. Augenscheinlich hat Rembrandt bei diesem Blatt die Ausarbeitung der Nebendinge einem Schüler überlassen; aber der trockene Fleiß dieser



Rembrandt f. 1639

Abb. 91. Der Jude mit der hohen Mütze.
Radierung von 1639. (Zu Seite 94.)

Ausführung macht die prächtig malerische Behandlung der Hauptfigur um so mehr hervortreten, die den seltenen frühen Abdrücken der Platte einen so hohen Wert verleiht (Abb. 93).

Sein eigenes Bildnis hat uns Rembrandt in diesem Jahre in der herrlichen Radierung gegeben, die wohl das am meisten bekannte von all seinen Selbstbildnissen ist: „Rembrandt mit dem aufgestützten Arm.“ Der Meister steht oder sitzt hinter einer am unteren Rande der Platte angegebenen Brüstung, aufgelehnt auf den linken Arm, um den der bestickte Schultermantel malerisch herumgenommen ist; den Kopf, den ein Fed auf das rechte Ohr geschobenes Barett bedeckt, wendet er über die linke Achsel dem Beschauer zu. Die nachdenkliche Stirn ist schon furchig geworden, und die Gewohnheit prüfenden Sehens hat die Haut über den Augenlidern herabgesenkt; aber trotz solcher Zeichen scheidender Jugend spricht die höchste Frische des Geistes und des Körpers aus diesem Gesicht, das die noch unverminderte Lodenfülle in üppiger Länge einrahmt und das neben dem



Abb. 92. Mann mit großer Mütze. Federzeichnung.
In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.
in Dornach i. C., Paris und New York. (Zu Seite 81.)



Abb. 93. Der Goldwieger, auch als Bildnis des Steuerempfängers Uytenbogaerd bezeichnet.
Radierung von 1639. (Zu Seite 91.)

Schnurrbart ein spitzer Kinnbart ziert. Dies ist das Gesicht, welches den meisten modernen Darstellungen von Rembrandts Person zugrunde liegt; auch zu dem Standbild, das dem Meister im Jahre 1852 zu Amsterdam errichtet worden ist, hat es gedient. Der heute nach Rembrandt genannte Platz, auf dem das Standbild steht, ist nicht weit vom Judenviertel entfernt. An der Hauptstraße des Judenviertels, der Jodenbreestraat, steht noch das Haus, das Rembrandt sich im Jahre 1639 für einen ansehnlichen Preis kaufte.

Ein sehr fremdartiger Gegenstand kommt unter den Radierungen des Jahres 1639 vor. „Die Jugend vom Tod überrascht“ heißt das Blatt. Vor einem jungen Herrn und einer jungen Dame in gewählter Modetracht taucht plötzlich der Tod als Gerippe mit Sense und emporgehobener Sanduhr aus einem Gruftgewölbe auf. Sicherlich ist Rembrandt durch die Betrachtung der Totentanzbilder Holbeins, dessen Holzschnitte einen

Bestandteil seiner sehr umfangreichen Kunstsammlung bildeten, zu dieser Phantasie angeregt worden.

Das Hauptmeisterwerk des Jahres 1639 aber ist die Radierung „Der Tod der heiligen Jungfrau“, ein sehr großes, großartig geistreiches und wirkungsvolles Blatt. Maria liegt in einem Himmelbett. Zu ihrer Rechten steht ein Priester, den ein stabtragender Knabe und ein Küster begleiten, in phantastischer, dem katholischen Bischofsornat in freier Umbildung entliehener Tracht; die herabhängenden Hände ineinander faltend, blickt er die Sterbende ernst und sinnend an; was seines Amtes war, hat er vollendet. Noch weiter im Vordergrund sitzt an einem Tische ein Vorleser in reicher morgenländischer Tracht; er hat aufgehört zu lesen und wendet den Blick gleichfalls nach Maria hin. Denn diese hat eben den letzten Atemzug getan, schlaff liegen Haupt und Hände in den Kissen. Durch die Schar der Apostel und Frauen, die sich an der linken Seite des Bettes zusammendrängen, geht ein Schauer; eine Frau kämpft mit Gewalt einen lauten Schmerzensausbruch nieder, eine andere faltet die Hände zum Gebet, und Johannes breitet in stummer Wehklage die Hände aus; ein Mann, der eben eintreten will, bleibt zwischen den Türvorhängen stehen. Wohl hebt Petrus das Haupt Marias mit dem Kopfstiffen empor und versucht durch ein Riechmittel, das er in ein Tuch gegossen hat, das Leben noch einen Augenblick zu fesseln; ob noch eine Spur von Leben vorhanden sei, sucht der mit einem Turban bekleidete Arzt am Puls zu erforschen. Aber die Seele gehört der Erde nicht mehr an. Während alles im Gemach unter dem Banne des irdischen Todes steht, bringt vom Himmel herab eine Wolke durch die Balkendecke des Zimmers; sie ist mit Licht gleichsam gefüllt und wirft flutendes Licht auf das Bett und die Leiche. Im Licht schwebt ein Engel herab, von Kinderengeln begleitet, um die Seele der Reinsten in Empfang zu nehmen. — Während die unteren Figuren, wenn auch mit leichter Hand, so doch sehr sorgfältig ausgeführt sind, sind die Engel und Wolken nur ganz flüchtig skizziert; aber was bei einem anderen Künstler als grobe Nachlässigkeit erscheinen würde, dient hier als wirksamstes, geistvollstes Mittel, um von dem Irdischen das Überirdische, Traumhafte, Erscheinende, nicht mit dem materiellen Auge Wahrnehmbare und Festzuhaltende zu sondern. Je länger wir das herrliche Blatt ansehen, um so mehr werden wir davon hingerissen (Abb. 94).

Von ähnlich poetischer Wirkung ist eine, nicht datierte aber ihrer Entstehungszeit nach nahe liegende, kleine Radierung, die den gekreuzigten Heiland zwischen den zwei Schächern darstellt. Die qualvoll lange Dauer der Marter ist ergreifend zur Anschauung gebracht. In stummer Pein lauern die Frauen am Fußende des Kreuzes. Einer der wachhabenden Krieger hat es seinem Pferd bequem gemacht. Mit den durch ihren Dienst festgehaltenen Beamten harren noch einige Zuschauer auf der Richtstätte aus, schwägend die einen, stumpf oder niedergedrückt die andern. Die an dem Kreuz ausgespannten Männer sind keiner Bewegung mehr fähig; nur der eine Schächer hebt den Kopf, er vernimmt die Antwort auf seine an Jesus gerichtete Bitte. Wie von dessen Lippen die Worte kommen: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“, da sendet der Himmel Lichtstrahlen herab, und der Dornengekrönte am Kreuze ragt hell aus der Finsternis empor (Abb. 97). Nur die seltenen ersten Abdrücke, mit kräftig schwarzem Ton, enthüllen die ganze Schönheit des malerischen Gedankens.

Gleichsam zur Erholung von seinen gedanken- und empfindungsreichen Schöpfungen radierete Rembrandt zwischendurch immer wieder einmal Straßenbilder nach dem Leben. Die komische Figur eines armen alten Mannes mit hoher Judenmütze trägt die Jahreszahl 1639 (Abb. 91). Auch die Übungen nach den Köpfen bezahlter Modelle setzte der Meister nicht aus. So ist die wunderbar fein gezeichnete Radierung von 1640 mit dem Brustbild eines bärtigen Greises, der eine ungewöhnlich geformte Mütze trägt (hiernach als „Mann mit der gespaltenen Mütze“, oder auch als „Greis mit dem viereckigen Bart“ bezeichnet), sicherlich kein bestelltes Bildnis, sondern nur eine derartige Übungsarbeit (Abb. 95).

Unter den Bildnisgemälden von 1640 ist ein Hauptwerk das Brustbild eines Mannes von bürgerlichem Stande, in schlichtem schwarzem Rock und schwarzem Hut, mit kleiner Halskrause; es wird durch die Überlieferung als das Porträt des Vergolders bezeichnet,



Abb. 94. Der Tod der heiligen Jungfrau. Radierung von 1639.

der für Rembrandts Gemälde die Rahmen anfertigte. Wie dieser ehrfame Handwerker, der sich indessen mit der Würde, die einem Bürger der Stadt Amsterdam zukommt, zu tragen weiß, mit seinen schlichten und ehrlichen Zügen so schlicht und ehrlich wiedergegeben ist, das ist die denkbar wahrheitsgetreueste Nachbildung der Wirklichkeit, dabei aber zugleich durch den künstlerischen Reiz, der sich nicht erklären, sondern nur empfinden läßt, durch die unfaßbare Poesie der Malerei eine erhabene Kunstschöpfung (Abb. 96). Das in seiner Einfachheit so prächtige Gemälde bildete früher einen Bestandteil der Sammlung des Herzogs von Morny zu Paris; seit dem Verkauf dieser Sammlung im Jahre 1865 hat es mehrmals den Eigentümer gewechselt und befindet sich jetzt im Besitz des Herrn Havemeyer zu New York.

Wie der Künstler selbst in dieser Zeit ausah, hat er der Welt durch ein herrliches Bild in halber Figur (in der Nationalgalerie zu London) mitgeteilt. Daß er hier ein wirkliches Porträt gab, hat er ausdrücklich hervorgehoben, indem er zu Namensunterschrift und Jahreszahl das Wort „conterfeyet“ hinzufügte. Aus dieser Erklärung kann man auch schließen, daß Rembrandt sich tatsächlich in die von der Mode durchaus abweichende Tracht, die wir auf den meisten seiner Selbstbildnisse sehn, zu kleiden pflegte und daß er für seine Person die Halskrause und die breiten Umlegekragen verabscheute. (Das Titelbild gibt einen Ausschnitt dieses Porträts.)

Von mehreren Gemälden kleineren Formats, in denen Rembrandt im Jahre 1640 biblische Stoffe behandelte, ist eines, „Hagars Verstoßung“, im Victoria and Albert



Abb. 95. Der Greis mit dem viereckigen Bart (auch „Der Greis mit der gespaltenen Mütze“ genannt).
Radierung von 1640. (Zu Seite 94.)

Museum zu London: Hagar reitet weinend auf einem von dem kleinen Ismael geführten Esel zum Tore von Abrahams Behausung hinaus; ihr leidvoller Blick rührt den Patriarchen nicht, der ihr ein hartes „Geh!“ zuruft. Ein anderes, „Die Heimsuchung“, ist in der Sammlung des Herzogs von Westminster zu London; wie Elisabeth auf der Schwelle ihres Hauses Maria begrüßt, das ist mit innerlichster Erfassung der Worte des Evangeliums und mit hoher malerischer Poesie geschildert, und zugleich ist der Vorgang mit hoher Natürlichkeit zur Anschauung gebracht: wir sehen, wie der alte Zacharias sich beeilt, dem Besuch entgegenzugehn, wie eine Dienerin Maria den Reisemantel abnimmt, und wie das Reittier, auf dem sie gekommen ist, in den Stall geführt wird. An erster Stelle aber steht die „Heilige Familie“ des Louvremuseums, ein Bild, das noch weit mehr als das große Gemälde von 1631 seine innerliche Bedeutung hinter einer schlicht menschlichen Auffassung verbirgt und das deswegen auch einfach „Die Familie



Abb. 96. Bildnis, genannt „Der Vergolber“ oder „Der Rahmenmacher Rembrandts“, gemalt 1640.
 Im Besitz von H. D. Havemeyer zu New York.
 Nach einem Schabkunstblatt von J. Dixon. (Zu Seite 95.)

des Tischlers“ genannt wird. Wir blicken in das dürftige Heim eines Handwerkers, Werkstatt und Wohnraum zugleich. Am Kamin hängen ärmliche Vorräte, ein paar Holz-scheite liegen bereit, um Feuer unter dem Suppentopf anzuzünden. Am offenen Fenster steht der fleißige Arbeiter und glättet ein Holzstück. Durch ein anderes Fenster, das wir nicht sehen, scheint die sich neigende Sonne in den Raum; ihr Strahl ruht auf der Gruppe von Mutter und Kind. Die junge Mutter, auf einem niedrigen Sitz, hat dem Kinde die Brust gereicht, bevor sie es in die Wiege legt. Das warme Licht hüllt das Körperchen des Kindes ein, daß dieses selbst zu leuchten scheint, und bestrahlt mit voller



Abb. 97. Christus am Kreuz zwischen den zwei Schächern.
Abbildung. Erster Blattengustand. (Zu Seite 94.)

Kraft, was mit dem Kinde in Berührung kommt, Brust und Hände der Mutter; und es umweht mit goldigem Widerschein das glückbeseelte, liebliche Mutterantlitz und die derben Züge der alten Frau, die das Abendgebet vorgelesen hat und die jetzt noch einen Blick großmütterlicher Zärtlichkeit auf das Gesicht des eingeschlummerten Kindes richtet. Das ist alles ganz einfach und natürlich; auch das Licht ist kein überirdisches, sondern ein echter goldener Sonnenstrahl, der einen Teil des Fensters auf die Fliesen des Fußbodens malt. Und doch liegt in der heiligen Vertiefung, mit der der Künstler das Natürliche aufgefaßt hat, eine solche unendliche Poesie, ein so hohes, feierliches Hinausheben über die Alltäglichkeit, daß wir, wenn wir auf die Absichten des Malers eingehen, keinen Augenblick darüber im Zweifel sein können, daß der Darstellung eine Bedeutung des Übernatürlichen innewohnt, wir erkennen, daß diese Handwerkerfamilie

Göttliches umschließt (Abb. 98). Was die Italiener der Renaissancezeit an Verklärung des Menschlichen erreichten durch die höchste sinnliche Schönheit, das erreicht Rembrandt ebenso vollkommen durch die höchste Poesie des Lichts.

Vom Jahre 1640 an kommen Landschaften öfter vor unter Rembrandts Radierungen. Die meisten dieser Blätter, die alle nur in wenigen Abdrücken vorhanden sind, unterscheiden sich wesentlich von den gemalten Landschaftskompositionen des Meisters und auch



Abb. 98. Die heilige Familie. Gemälde von 1640. Im Louvremuseum zu Paris.
(Zu Seite 98.)

von den Landschaftsbildern, die er auf manchen seiner Darstellungen als dichterischersonnene stimmungsvolle Hintergründe anbrachte. Er hat in ihnen Stücken seines Heimatbodens schlicht und treu der Wirklichkeit nachgezeichnet und er hat dabei Gegen- den, die einem anderen ganz und gar poesielos erschienen wären, künstlerische Reize ab- gewonnen, weil er sie eben mit Künstleraugen anschaute. Das Jahr 1641 bringt uns drei von solchen geistvoll der Natur nachgeschriebenen Blättern, darunter zwei besonders berühmte, „Die Windmühle“ und „Die Strohütte mit dem großen Baum“. Auf dem erstengenannten, das auch als „Die Mühle Rembrandts“ bezeichnet wird, weil lange Zeit die irrtige Meinung verbreitet war, Rembrandt, der Müllerssohn, habe in einer Wind- mühle am Rhein, zwischen Leiderdorp und Roudesert, das Licht der Welt erblickt, sehen

wir nichts als eine Windmühle, ein paar Häuser und einen ganz flachen Horizont; aber, welcher feine, namenlose Reiz — das unerklärbare Geheimnis echter Kunst — liegt in der Wahrheit, mit der dieses an und für sich so reizlos scheinende Stück aus einer eintönigen Gegend wiedergegeben ist! (Abb. 100.) Das andere, in bedeutend größerem Maßstabe ausgeführte Blatt zaubert aus einer niedrigen alten Strohütte und einem Lindenbaum, einem zwischen flachen Wiesenuffern regungslos hingleitenden Wasser, einigen in der Ferne sichtbaren Windmühlenflügeln und einer den niedrigen Horizont abschließenden Stadt ein hochpoetisches Bild hervor (Abb. 101). Drei Skizzenblätter Rembrandts aus dem reichen Schatz seiner Handzeichnungen in der Albertina mögen als weitere Beispiele dienen von des Meisters feinfühligem landschaftlichen Sinn und seiner Gabe, auch im Unbedeutendsten das künstlerisch Ansprechende zu sehen (Abb. 99, 102, 103). Dabei wendet der Meister des Hellbunkels bei solchen auf Spaziergängen gesammelten Studien so wenig Wirkungsmittel von Hell und Dunkel an; er zeichnet fast nur mit Umrisslinien, und mit diesen Umrisslinien weiß er eine ganze Stimmung zu malen, er läßt uns den eigentümlichen Zauber einer ruhigen, spiegelnden Wasserfläche und den feinen Reiz der in duftiger Zartheit schimmernden weiten Ferne so vollständig empfinden, als ob alle Mittel der Farbenkunst hier aufgeboten wären.

Das Jahr 1641 war fruchtbar an Radierungen. Blätter verschiedenster Art sind mit dieser Jahreszahl bezeichnet. Ein schönes Bild zeigt den Mennonitenprediger Anso in lebendiger Auffassung, wie er, in Hut und Pelzrock hinter einem mit Büchern bedeckten Tische sitzend, sich umwendet, um mit einer seitwärts zu denkenden Person zu sprechen. Ein Blatt von wunderbarer Ausführung in höchster malerischer Weichheit gibt das Bild eines vornehm, aber nicht nach der Mode der Zeit gekleideten jungen Mannes, der vor seinem Schreibpulte sitzt; eben hat er ein Buch zugeschlagen und denkt nun über etwas nach, das er niederschreiben will (Abb. 105). Denselben Mann hat Rembrandt in dem nämlichen Jahre mit viel Humor abgebildet, wie er beim Kartenspiel sitzt, in einer ganz hastig, augenscheinlich ohne Wissen des Betreffenden, auf die Kupferplatte gekratzten Zeichnung (Abb. 104). Neben diesem Meisterwerk feinsten Beobachtung mag als ein weiteres Beispiel der reizvollen Augenblicksbilder, in denen Rembrandt zufällig in seinen Gesichtskreis kommende Erscheinungen verewigte, das kleine Blatt mit der Halbfigur einer vom Markte heimkehrenden Frau hier Erwähnung finden (Abb. 106). Etwas zufällig Gesehenes gibt auch ein reizendes kleines Nachtstück wieder, das mit dem

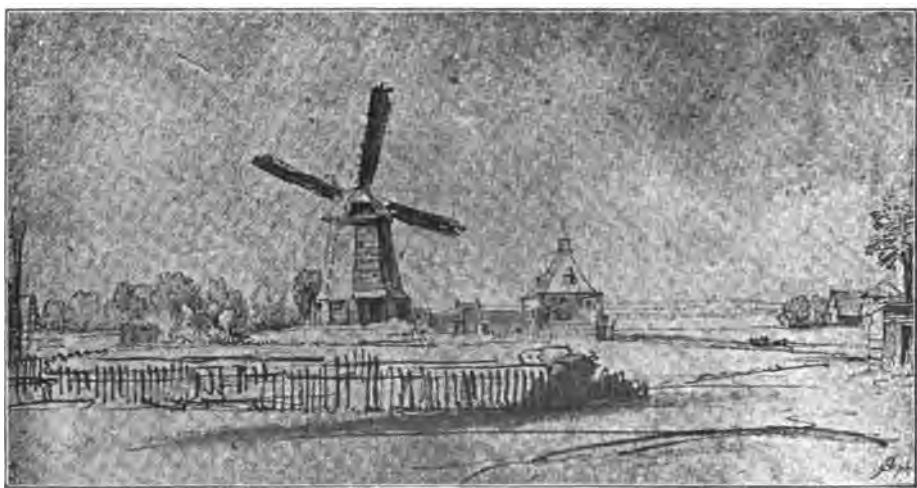


Abb. 99. Landschaft mit Windmühle. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.



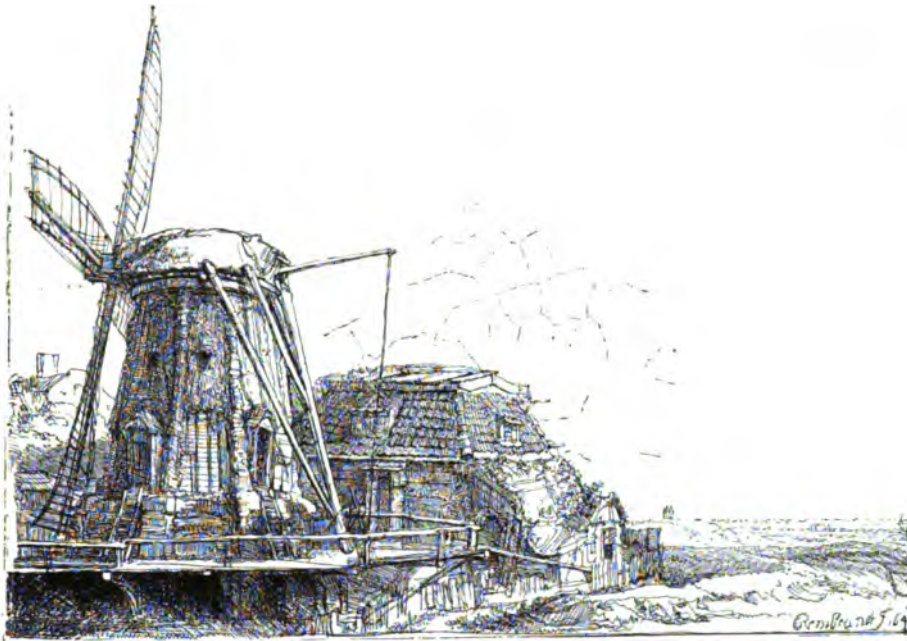


Abb. 100. Die Windmühle. Radierung von 1641. (Zu Seite 99.)

Titel „Der Schulmeister“ belegt wird: ein alter Mann steht mit mehreren Kindern im Dunkeln vor einer Tür, die eine Frau, ebenfalls von einem Kind begleitet, öffnet; helles Licht von drinnen beleuchtet ihr grinsendes Gesicht und ihre Schulter und trifft die Nase und den Hutrand des Mannes.

Solchen Wirklichkeitsbildern steht eine lebenssprühende Phantasie gegenüber, eine mit schnellen, großen Strichen hingeworfene Löwenjagd: in wildem Getümmel verfolgen türkisch gekleidete Reiter mit Pfeil und Bogen, mit Wurfspeer und mit Säbel ein Löwenpaar; die Löwin wälzt sich pfeilgetroffen am Boden, aber auch ein Mohr ist mit seinem Pferd gestürzt; ein großer Palmbaum deutet die Landschaft an. Zwei kleinere Löwenjagden, augenscheinlich zu derselben Zeit entstanden, und in höchster Lebendigkeit mit einer wahren Hast skizziert, bringen die Reiter in schlimmere Lage den angreifenden Löwen gegenüber. Eine kleine Skizze eines Kampfes, wild heransprengende türkische Reiter, vor denen Fußkämpfer ausweichen, schließt sich diesen Darstellungen gleichartig an (Abb. 111).

Unter den Radierungen biblischen Inhalts ist eine, die mit dem Vorstellungskreis, aus dem die jagenden und kämpfenden Türken hervorgingen, gewisse Berührungen hat und die ebenfalls mit leichter und schneller Hand ausgeführt ist: „Die Taufe des Kämmerers aus Mohrenland durch den Apostel Philippus.“ Der Eindruck des fremdartig Ausländischen ist hier sichtlich angestrebt. Der Kämmerer, mit negerartiger Gesichtsbildung, kniet vor dem taufenden Apostel, einer würdevollen Gestalt mit langem Haar und Bart; hinter ihm hält ein Mohrenknabe das abgelegte Obergewand und die reißerbuschgeschmückte Mütze. Ein Reiter, mit Speer und Säbel, Köcher und Bogen nach Türkenart bewaffnet, aber mit phantastischem Federkopfschmuck, sieht zu mit dem Ausdruck eines Mannes, der sich über nichts was sein Herr tut zu wundern hat. Weiter zurück sieht man den dreispännigen Wagen des Kämmerers, mit thronartigem Polsterfahrgestell und großem Sonnenschirm; ein Speerträger und ein Mohr mit Turban und Reißerbusch stehen dabei. In dem dichten Wald am Ufer des Wassers ragt eine Palme.

Andere Blätter bringen Bilder aus dem Alten Testament in der bei Rembrandt üblichen Einfleidung. Eines gibt eine Umwandlung der Komposition, die der Meister

vier Jahre vorher gemalt hatte: „Der Engel verläßt die Familie des Tobias.“ In der oberen rechten Ecke des in Breitformat gehaltenen Blattes sieht man nur noch die Beine des Engels, der in einem breiten Lichtstrahl in die Wolken emporsteigt. Die beiden Tobias sind auf die Knie gesunken; der alte schaut dem Entschwindenden betend nach, der junge neigt sich ehrfürchtig zur Erde. Auch die junge Frau ist niedergekniet, ihr Staunen macht sich in Worten Luft. Die Frau des Alten ist auf der Schwelle stehen geblieben; während ihr Blick dem Himmlischen folgt, breiten sich ihre Hände wie zum Segen über das junge Paar; das Engelslicht wirft ihren Schlagschatten an die weiße Hauswand. Von Tür und Fenster aus sieht die Dienerschaft verständnislos das Wunder an. Um dem Übernatürlichen durch recht Natürliches eine Gegensatzwirkung zu geben, hat der Künstler im Vordergrund durch einen Reitesel und einen Koffer die für die Abreise des Fremden getroffenen Vorbereitungen angedeutet. Ganz die äußerste Natürlichkeit herrscht wieder in einem kleinen, sehr feinen Blatt, das darstellt, wie Jakob den Laban, der ihn nicht heimziehen lassen will, mit stolzem Selbstbewußtsein zur Rede stellt; wenn man den Gegenstand einmal erkannt hat, muß man das Bild als ein Meisterwerk des



Abb. 101. Die Strohütte mit dem großen Baume. Radierung von 1641. (Zu Seite 100.)

Ausdrucks bewundern; anderseits ist es begreiflich, daß das Blatt gewöhnlich nur „Die drei Orientalen“ genannt wird (Abb. 108).

Ganz vereinzelt steht eine Radierung dieses Jahres da, in der Rembrandt den irdischen Boden vollständig verlassen hat: „Die heilige Jungfrau mit dem Jesuskind in Wolken.“ Weber die Jungfrau noch das Kind sind schön, und die starke Betonung der jüdischen Stammeigentümlichkeit und der Zugehörigkeit zu den niederen Ständen berührt uns gar fremdartig; und dennoch liegt eine unbeschreibliche Erhabenheit in dem gottergeben nach oben gewendeten Antlitz der Mutter, die kniend und mit gefalteten Händen den Sohn in ihren Armen hält. Dem Erdbundel, das wir unter dem Schatten der Wolken ahnen, sind die beiden entrückt; Licht aus der Höhe umfließt sie, und Licht strahlt von ihren Hauptern aus. Es ist bemerkenswert, daß Rembrandt für den stärkeren Strahlenschein, der den Kopf des Jesuskindes umgibt, sich die Art, wie Dürer solche Glorien zeichnete, zum Vorbild genommen hat.

Unter den Gemälden von 1641 sind wieder mehrere vorzügliche Bildnisse. Zu ihnen gehört das groß und schlicht aufgefaßte Porträt der Mutter von Rembrandts Freund Jan Six, das sich noch im Besitz der Familie Six zu Amsterdam befindet. Ferner das entzückende Bildnis einer jungen Frau vornehmen Standes, mit dem Fächer in der Hand, im Buckinghampalast. Dann das großartige Bild des Mennonitenpredigers Anslo, im Kaiser-Friedrich-Museum, das den geistlichen Herrn, in ähnlicher Auffassung wie in der gleichzeitigen Radierung, sprechend darstellt; es sind Worte des Trostes, die er spendet: neben ihm sitzt, in tiefem Leid dem beredten Zuspruch lauschend, eine Frau

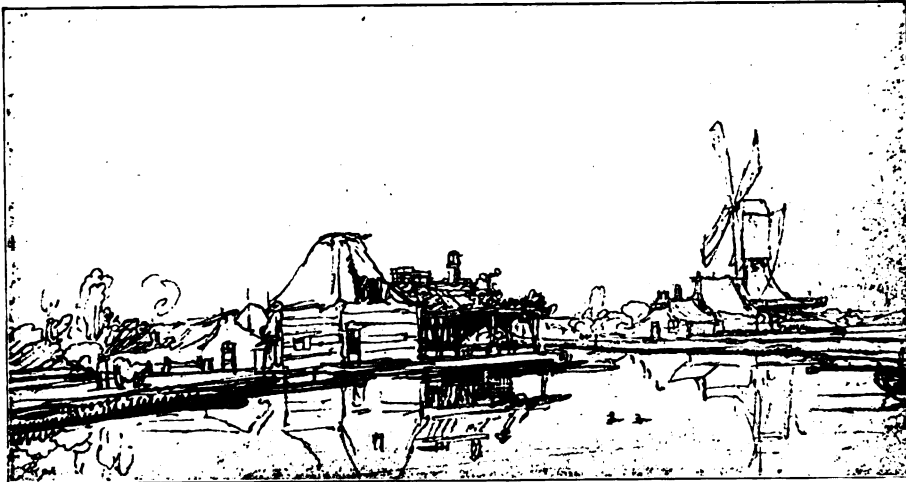


Abb. 102. Landschaft mit Häusern am Wasser. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 100.)

in Witwentracht (Abb. 107). Ein sehr reizvolles Bild der Dresdener Galerie zeigt uns Frau Saskia in der blühenden Fülle ihrer achtundzwanzig Jahre. Sie reicht mit freundlichen Blicken dem Beschauer eine Kette dar, und die an die Brust gelegte linke Hand, die an ihren Fingergelenken niedliche Grübchen bewundern läßt, scheint zu sagen, daß die kleine Blumengabe herzlich gemeint sei (Abb. 109).

Die Dresdener Galerie besitzt auch ein in Lebensgröße ausgeführtes biblisches Gemälde von 1641: „Das Opfer des Manoah.“ Das Bewunderungswürdige dieses Werkes liegt in erster Linie im Ausdruck. Die beiden alten Leute, denen die Geburt des Simson verheißen worden ist, knien in frommer Demut vor dem Opferaltar; in ruhiger Zuversicht betet das Weib, nicht minder gläubig, aber erschüttert durch den Anblick des in

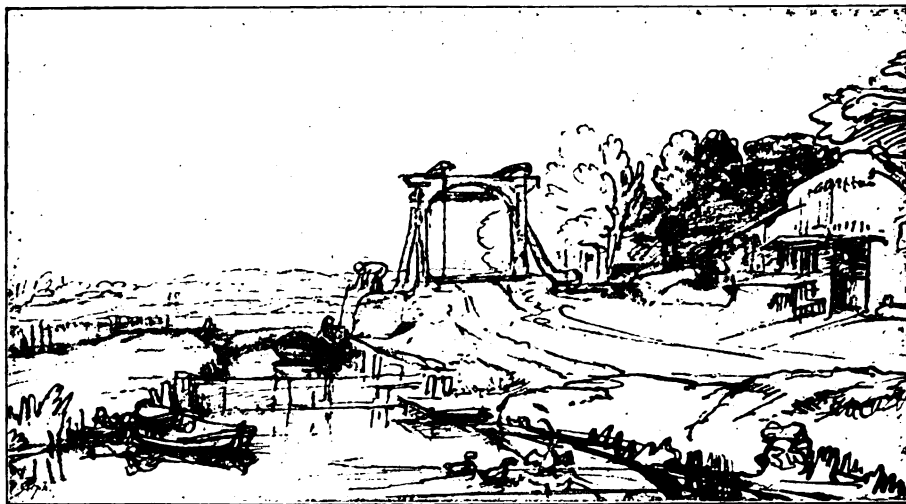


Abb. 103. Landschaft mit Kanal und Zugbrücke. Gestrichelte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 100.)

der Höhe emporfahrenden Engels, der Mann. Wunderbar ist es zur Anschauung gebracht, wie die Erscheinung des Engels sich verflüchtigt — im nächsten Augenblick wird er unsichtbar sein; nur schade, daß die Gestalt des Verschwindenden gar so unglücklich in der Form ausgefallen ist, so daß sie den Eindruck beeinträchtigt, den das sonst durch die Einfachheit der Komposition und den Ernst der Farbestimmung so großartig wirkende Bild ausübt (Abb. 110).

Ein biblisches Gemälde aus dem folgenden Jahr, in kleinem Maßstabe mit großem malerischem Reiz ausgeführt, befindet sich in der Ermitage zu Petersburg. Wir sehen zwei Männer, zwischen denen eine Versöhnung stattfindet. Der eine ist mit dem Säbel an der Seite und mit Sporen an den Füßen herbeigekommen, hat Mantel und Röcher abgeworfen und birgt nun sein Gesicht an der Brust des andern; der steht groß und



Abb. 104. Der Kar:enspieler. Radierung von 1641. Erster Blattengustand
(Zu Seite 100.)

ruhig da, mit Hoheit und Rührung blickt er auf den Schluchzenden herab und legt seine Hände liebevoll um ihn, um ihn aufzurichten. Früher hielt man die Versöhnung Esaus mit Jakob für den Gegenstand der Darstellung. Aber da der Vorgang sich nicht im freien Felde abspielt, sondern in einem, wenn auch etwas unklar gehaltenen Gebäude, das einen weiten Ausblick auf eine Stadt offen läßt, so ist die Deutung auf David und Absalom richtiger, für die auch die reiche Tracht der beiden besser paßt. „Und er betete an auf seinem Antlitz zur Erde vor dem Könige, und der König küßte Absalom.“ Es liegt eine seltsame Stimmung über dem Bilde. Dunkle Wolken bedecken den Himmel, sie widerstreben einer Helligkeit, die sie zerteilen will; in einem unbestimmten matten Licht schimmern die Gebäude von Jerusalem und das Mauerwerk des Raumes, der die beiden Männer umgibt. Diese selbst aber sind hell beleuchtet, daß der reiche Schmuck an ihren Kleidern und an Absaloms Kriegsschwert glänzt und blitzt. Niemand könnte sagen, woher bei einer solchen Dunkelheit ein solches Licht kommt; es ist der künstlerische

Ausdruck einer Empfindung, das Licht des Friedens, das wie ein plötzlicher Himmelsstrahl in die Nacht des feindseligen Haders hereinbricht (Abb. 112).

Das Wirken eines geheimnisvollen Lichts, für das es keine natürliche Erklärung gibt, dessen Quelle nur eine künstlerische Einbildungskraft ist, die an die Stelle alles dessen, was auf der Erde Licht spenden kann, eine selbstgeschaffene Sonne setzt, beherrscht von nun an Rembrandts Kompositionen. Mit seinem seltsam zauberischen Goldton beginnt es die natürlichen Eigenfarben der Dinge aufzuzehren.



Abb. 105. Der Mann mit Kette und Kreuz. Radierung von 1641.
(Zu Seite 100.)

Nirgends tritt dieses Licht so stark, nirgends aber auch so befremdlich in die Erscheinung, wie in dem größten und berühmtesten Gemälde des Meisters, das er in dem nämlichen Jahre 1642 vollendete und das, weltbekannt unter dem unzutreffenden Namen „Die Scharwache“ (oder „Die Nachtwache“), den stolzeſten Beſitz des Reichsmuseums zu Amsterdam bildet (Abb. 114). Wie Rembrandt zehn Jahre früher die Mitglieder der Chirurgengilde und den Professor Tulp in einem gemeinſchaftlichen Bilde abgemalt hatte, ſo wurde ihm jetzt die Aufgabe geſtellt, den Amſterdamer Schützenhauptmann Frans Banning Coc mit ſeiner Kompanie in einem großen Gemälde zu verewigen, das für deren Gildehaus beſtimmt war. Aber hier war eine ungleich größere Zahl

von Personen zu vereinigen, als in dem Chirurgenbild. Rembrandts Vorgänger hatten derartige Aufgaben gelöst, so gut es ging, und sich bemüht, einem jeden der Beitrag-zahler sein Recht zukommen zu lassen, daß er ebenso deutlich gesehen und erkannt würde wie die übrigen; die Vereinigung der Personen bei einem Festmahl war die beliebteste Art und Weise, Leben in die Nebeneinanderstellung der vielen gleichmäßig beleuchteten Bildnis-köpfe zu bringen. Rembrandt aber schuf ein Bild voll bewegten Lebens, indem er den Augenblick wählte, wie die Kompanie, im Begriff sich zu einem Zuge zu ordnen, aber noch in voller Unordnung, das Schützenhaus verläßt. Und über diesen bewegten Vorgang goß er sein Zauberlicht aus, mit dessen Hilfe er aus dem Genossenschaftsbild der Amsterdamer Schützen ein in seiner Art ganz einzig dastehendes, jeden Beschauer mit einer seltsamen Macht ergreifendes Kunstwerk schuf. In der Mitte des Bildes schreitet an der Spitze seiner Kompanie der Kapitän Frans Banning Cock. Ein voller Lichtstrahl trifft seinen Oberkörper, und seine im Gespräch mit dem neben ihm gehenden



Abb. 106. Frau mitkorb. Habierung.
(S. Seite 100.)

Leutnant Willem van Ruymenbergh erhobene Hand wirft einen scharfen Schlagschatten auf dessen helles Lederkoller. Der in vornehme dunkle Tracht gekleidete Hauptmann führt als Würdezeichen nur einen Stab, der Leutnant trägt die Partisane in der Hand. Hinter den beiden drängen sich die mannigfaltig gekleideten und ausgerüsteten Schützen mit Arkebussen und Spießen; Zugordner mit Hellebarben werden auf beiden Seiten sichtbar, und eifrig rührt der Tambour seine Trommel. Neben einem der Schützen, der eben beschäftigt ist, im Gehen sein Gewehr zu laden, läuft neckisch lachend ein Knabe, der sich eine Sturmhaube aufgestülpt hat. Zwei andere Kinder, besonders auffallend ein hellgekleidetes Mädchen, an dessen Gürtel ein weißer Fahn — vielleicht Anspielung auf den Namen Cock — hängt, bewegen sich, den Zug quer durchkreuzend, am Fuß der Treppe, auf deren Höhe zwischen anderen der Fahnenträger Jan Visser Cornelissen seine stolze Gestalt zeigt. Die Namen der Porträtierten sind auf einer am Torpfeiler angebrachten Tafel angeschrieben. Siebzehn Männer werden hier genannt. Von ihnen waren, wie wir aus der in einer Gerichtsache abgegebenen Aussage eines der Schützen erfahren, sechzehn mit einem Beitrage von je hundert Gulden an der Bezahlung des Bildes beteiligt; Rembrandt bekam mithin 1600 Gulden für sein Werk. Wenn



Abb. 107. Der Pennonitenprediger Anslo und eine Witwe. Gemälde von 1641.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 102.)



Abb. 108. Jakob fordert von Laban seine Entlassung („Die drei Orientalen“).
Radierung von 1641. (Zu Seite 102.)

wir erfahren, daß nicht alle Beteiligten mit der Arbeit des Meisters zufrieden waren, so können wir das sehr wohl begreifen; denn manches Gesicht hat sich eine starke Unterordnung unter die malerischen Absichten des Künstlers gefallen lassen müssen. Schwerer ist es zu verstehen, wie man einmal darauf hat kommen können, dem Gemälde den Namen „Die Nachtwache“ zu geben; denn, soviel Schatten auch über das Bild ausgebreitet ist, das Licht, das in diesen Schatten hineinfällt, hat ganz und gar nichts Nächtliches, es ist eher sonnenartig. Das Gemälde befand sich bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in dem am Singel gelegenen Vereins Hause der Bürgerschützen. Dann wurde es in das Stadthaus übergeführt, und im Jahr 1808 kam es in die von König Louis Bonaparte begründete öffentliche Gemäldesammlung, die jetzt in dem eigenen Gebäude des Reichsmuseums untergebracht ist.

In dem nämlichen Jahre, welches die Vollendung des Bildes sah, das allein schon ausreichen würde, Rembrandts Namen die Unsterblichkeit zu sichern, entriß der Tod dem Meister die Gattin. Saskia hatte Rembrandt in achtjähriger Ehe vier Kinder geschenkt, von denen aber nur das letzte, ein Sohn, der am 22. September 1641 auf den Namen Titus getauft wurde, die Mutter überlebte. Am 5. Juni 1642 machte Saskia, krank und bettlägerig, ihr Testament. Vierzehn Tage später ward sie aus dem Hause in der Breestraat, das Rembrandt wenige Jahre vorher gekauft und mit künstlerischer Pracht eingerichtet hatte, hinausgetragen und auf dem Friedhof der Alten Kirche (Oude Kerk) begraben.

Rembrandts Trost war seine Arbeit. Beim Anblick der Radierungen, welche die Jahreszahl 1642 tragen, möchten wir denken, daß der Meister hier einen Teil der Empfindungen, die ihn beim Verlust der Gattin bewegten, verarbeitet hat. Wie der heilige Hieronymus, den er darstellt, wie er tief versunken über dem Buch der Bücher sinnt und sich nicht davon trennen kann, ob auch die Nacht hereinbricht und nur noch ein spärlicher Dämmerungsschimmer durch das Fenster des Gemaches dringt, so sucht



Abb. 109. Cassia mit der roten Blume. Gemälde von 1641. In der Königl. Gemälbegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 108.)

auch er Beruhigung in der Einsamkeit und in der Heiligen Schrift. Er denkt an den Tod des Erlösers und skizziert mit wenigen ausdrucksvollen Strichen eine ergreifende Darstellung der Kreuzabnahme auf eine Kupferplatte (Abb. 114). Er vergegenwärtigt sich die Verheißungen des Siegers über den Tod und schafft das hochpoetische Blatt, welches uns den Heiland zeigt, wie er den Lazarus aus seinem in einer Felsengrotte gelegenen Grabe ins Leben zurückruft, nicht wie auf jener älteren Radierung mit machtvollem Gebot, sondern mit milдем und friedlichem Segensspruch (Abb. 116). — Dann versucht er sich das Bild der Verstorbenen so lebendig zurückzurufen, daß er das, was in seinem Gedächtnis erscheint, auf die Leinwand bannen kann, als ob Saskia noch lebhaftig vor ihm säße. Nicht ohne Rührung können wir das im Jahre 1643 gemalte wunderbar schöne Bild im Berliner Museum betrachten, das uns die Gattin des Meisters in verkürter Lieblichkeit, mit einem stillen Lächeln zeigt.

In ähnlicher Weise scheint er in demselben Jahre das Bild seiner Mutter wieder lebendig gemacht zu haben in dem sehr schönen Bildnis einer alten Dame, in der Ermitage zu Petersburg, die in einer reichen, dem Phantasiegeschmack Rembrandts entsprechenden Tracht dasitzt, mit den Händen auf der zerlesenen Bibel, die auf ihrem Schoße liegt.

Die Unzufriedenheit mehrerer Bürgerschützen mit dem großen Porträtstück von 1642 hinderte nicht, daß Rembrandt fortwährend Bildnisbestellungen bekam. Aber sie war vielleicht die Veranlassung, daß er bei dem um diese Zeit gemalten Porträt einer vornehmen alten Dame, der Witwe des Admirals Swartenhont (im Reichsmuseum zu

115



Abb. 110. Das Opfer des Noach. Gemälde von 1641. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Photographie von Franz Hanftaengl in München. (Zu Seite 108.)



Abb. 111. Ein Kampf. Rädierung. (Zu Seite 101.)

Amsterdam), sich ganz besondere Mühe gegeben hat. In der Wahrheit und Bornehmheit der Auffassung, in der Kraft der Malerei und in der vollendeten Durchbildung aller Teile, des Kopfes und der Hände, wie des Weißzeugs von Haube, Radkrause und Spizentäschentuch, der schwarzen Seide und des braunen Pelzes, in der Vereinigung von vollkommener Naturtreue mit der vollkommensten künstlerischen Bildwirkung ist dieses Werk eines der schönsten unter allen von Rembrandt gemalten Bildnissen.

Neben Porträten und porträtartig gemalten Studien, denen sich das Bild einer alten Frau, die Goldstücke auf ihre Vollwichtigkeit hin prüft, in der Dresdener Galerie, anreicht, bringen die Jahre 1643 und 1644 wieder je eine in kleinem Maßstab ausgeführte Figurenkomposition. Von 1643 ist „Bathscha“, in der Sammlung des Barons Steengracht im Haag. Die junge Frau sitzt, dem Bade entstiegen, in ihrem Garten, und zwei Dienerinnen sind mit ihrer Toilette beschäftigt; sie ahnt nicht, daß der König sie von seinem entfernten Palast aus beobachtet, aber die Eitelkeit lebt in ihr. Das helle Fleisch der blonden Frau steht in prachtvoller Leuchtkraft vor den dunklen Tönen der dichten Parkgebüsch; und ein bunter Teppich, auf dem sie sitzt, Schmuckstücken und blinkende Metallgefäße, dazu ein Pfau im Vordergrund, beleben die Komposition durch verschiedenartige Farbenflecke. Von 1644 ist „Die Hebreerin vor Christus“, in der Nationalgalerie zu London. Der Schauplatz ist in den Tempel verlegt, dessen Hauptaltar man über der Erhöhung eines Einbaues sieht. Durch hohe Fenster einfallendes Licht und schwebende Reflexe beleuchten den Vorgang, der sich da zwischen interessierten und uninteressierten Zuschauern abspielt. Die Figuren, ganz klein im Verhältnis zu dem hohen Raum, sind von der höchsten Lebenswahrheit erfüllt; wir sehen, von welcher Art die Worte sind, die jeder spricht.

Nur wenige Radierungen stammen aus diesen Jahren. Ein Blatt von 1643 gibt die prachtvoll radierte Naturstudie nach einer behaglich ruhenden Sau; mit ein paar leichten Strichen ist eine Bauernfamilie dazu skizziert, die sich über das fette Tier freut. Ein größeres Blatt ist ein hervorragendes Landschaftsbild, das man mit dem Namen „Die drei Bäume“ kennzeichnet. Es ist eine großartige Wetter Schilderung. Der Sturm eines heranziehenden Gewitters bewegt die dunklen Kronen von drei Buchen, die auf



Abb. 112. Die Aussöhnung zwischen David und Absalom. Gemälde von 1642.
Im Museum der Ermitage zu S. Petersburg
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément und Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 104.)

einer niedrigen Anhöhe vor weiter, flacher Landschaft stehn; in der Ferne türmen sich hohe Wolken auf, und aus einer tief streichenden Wolke weiter vorn prasselt schon der Regen nieder. Die einzige Radierung von 1644, ganz klein, zeigt eine Schäferfamilie am Bach in einem gebirgig ansteigenden Gelände, wie Rembrandt es in seiner Heimat nirgends sah.

Zwei radierte Landschaften von 1645 erscheinen dagegen wieder ganz als schlichte Wiedergaben der Wirklichkeit. Von der kleineren der beiden, die den Namen „Die Sixbrücke“ führt, berichtet ein altüberliefertes Geschichtchen die auch aus dem Blatte selbst



Abb. 113. Christi Abnahme vom Kreuz. Radierung von 1642.
(Zu Seite 110.)

mit Deutlichkeit sprechende Tatsache, daß es unmittelbar nach der Natur radirt ist. Rembrandt wurde von seinem begüterten Freunde Jan Six häufig auf dessen Landgut mitgenommen. Bei einem dieser Ausflüge, so wird erzählt, bemerkte Six, als die Freunde sich zu Tisch setzen wollten, daß kein Senf da war, und er schickte seinen Diener in das nahe Dorf, um das Fehlende zu holen; da Rembrandt die Langsamkeit des Dieners kannte, bot er die Wette an, er werde vor dessen Rückkehr eine Radierung ausführen; er nahm eine der Kupferplatten, die er bei sich zu tragen pflegte, radirte die vom Fenster sich darbietende Aussicht und gewann die Wette. Das äußerst seltene Blatt zeigt einen Steg, an dessen Holzgeländer sich zwei Männer lehnen; ein größerer und ein kleinerer Kahn liegen auf dem Wasser, das der Steg überbrückt; ein Segel und Häuser, Bäume und Kirchturm eines Dorfes überschneiden in einiger Ferne den niedrigen Horizont; im Vordergrund ein paar Bäumchen und hohes Gras. Es ist in derselben Weise mit Umrisslinien gezeichnet, wie Rembrandt es bei seinen landschaftlichen Stift- und Federzeichnungen nach der Natur zu tun pflegte. Die größere Radierung, „Ansicht von Omval“, entfaltet reichen farbigen Reiz in einem prachtvoll malerischen Weidengebüsch, neben dem man über das Wasser auf einen hell daliegenden Ort mit Windmühlen und spitzem Kirchturm sieht.

Eine ergreifende Schöpfung ist die kleine Radierung von 1645, welche Abraham und Isaak auf dem Wege zur Opferstätte zeigt. Sie sind auf der einsamen Höhe des von Wolken umzogenen Berges angelangt. Abraham, der in der reichen morgenländischen Tracht erscheint, die Rembrandt sich für die Patriarchen erdacht hatte, hat das Feuerbecken zu Boden gesetzt und hat sich nach seinem Knaben gewendet; der aber steht erstaunt

und hält das Holzbündel, das er von der Schulter genommen hat, noch unschlüssig vor sich; seine Augen suchen fragend nach dem Opfertier, das unter dem breiten Schächtmesser, das der Vater am Gürtel trägt, verbluten soll; sein kindlicher Verstand kann nicht fassen, was der Vater mit einem Gesicht, dessen Muskeln zu zucken scheinen, um die Nührung gewaltsam niederzukämpfen, und mit aufwärts deutender Hand ihm sagt: daß Gott sich schon das Opferlamm ersehen habe (Abb. 117). Dem Gedanken nach gehört zu diesem Blatt ein früher entstandenes, das die Schwere des Opfers, welches darzubringen Abraham sich dort ansieht, durch ein gemüthvolles Genrebild hervorhebt: Abraham sitzt vor der Tür seines Hauses, und seine knochige Hand gleitet zärtlich über die runde Wange des Knaben, den er lieb hat und der sich, fröhlich lachend, mit einem Apfel in der Hand, zwischen die Knie des Vaters schmiegt (Abb. 87 gibt den seltenen ersten Plattenzustand der Radierung wieder).

Dem Andenken des ihm verschwägerten Predigers Johannes Silvius, der im Jahre 1638 gestorben war, widmete Rembrandt 1645 eine prächtige Bildnisradierung. Darauf ist Silvius lebhaft sprechend, predigend, dargestellt; über eine Brüstung, auf der ein Buch liegt, beugt er sich vor, zum Bilde heraus, und sein Gesicht und die erhobene rechte Hand werfen Schlagschatten auf die Einrahmung des Bildes. In den ovalen Rahmen sind biographische Angaben hineingeschrieben, und unten stehen lobpreisende lateinische Verse.

Auch in einem Gemälde ließ er Silvius wieder aufleben, das er in dem nämlichen Jahr ausführte. Es befindet sich bei Herrn A. von Carstanjen zu Berlin. Weitere Bildnisse mit der Jahreszahl 1645 sind die Halbfigur eines alten Rabbiners, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, und das Kniestück eines jüdischen Mannes, anscheinend eines wohlhabenden Kaufmanns, in der Ermitage zu Petersburg. Sich selbst malte Rembrandt mehrmals in der Zeit von 1643—1646, besonders schön und in ausgesprochener Porträtaufassung in einem Brustbilde, das sich im Buckinghampalast befindet (Abb. 118).

Wenn wir die Bildnisse dieser Zeit, zu denen Studentköpfe nach Juden und anderen Modellen kommen, mit früheren vergleichen, so gewahren wir, daß Rembrandts Können immer noch zunahm. Das gleiche Maß von Vollenbung, das sonst durch fleißige Sorgfalt der Behandlung erzielt wurde, wird jetzt mit einer kühnen Sicherheit des Farbauftrags scheinbar ganz mühelos erreicht. Auch in Gemälden mit kleineren Figuren mußte Rembrandt jetzt in noch gesteigertem Maße dem schweren Stoff der Elfarbe Wunderkräfte zu entlocken. In den vierziger Jahren beginnt, ungefähr gleichzeitig mit dem Auftreten der eigentümlich goldigen Beleuchtung, in Rembrandts Malerei die freie, auch im kleinen breite Vortragsweise, die das Staunen und die Bewunderung aller ist, welche die Gemälde des großen Meisters mit Handwerksinteresse betrachten.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt zwei kleine Bildchen, nur Skizzen, von 1645. Das eine stellt die Frau des Tobias dar, wie sie die Ziege heimbringt, die ihr Mann nicht annehmen will wegen des Verdachtes, daß sie gestohlen sei. Das andere verbildlicht mit großem Farbenreiz und poetischer Lichtwirkung den Traum des heiligen Joseph, wie ihm, während Maria und das Kind ruhig schlafen, ein Engel erscheint, um ihm die Flucht nach Agypten zu befehlen. Ein in halber Lebensgröße ausgeführtes Bild desselben Jahres, in der Ermitage zu Petersburg, enthält den Versuch, bei einer Darstellung der heiligen Familie in stiller Häuslichkeit das Überirdische, das hier wohnt, durch ein äußeres Mittel sichtbar zu machen. Wieder zeigt uns der Künstler eine ärmliche Handwerkerfamilie, und die Zugehörigkeit zum Judenthume hebt er namentlich in dem Kopf der Jungfrau hervor. In der dämmerigen Tiefe des engen Raumes sehen wir Joseph bei der Zimmermannsarbeit. Vorn sitzt Maria mit der Bibel auf dem Schoße neben der Wiege; sie unterbricht das Lesen und beugt sich vor, um das schlafende Kind durch Vorziehen eines Tuches vor dem hellen Licht zu schützen, das in goldener Klarheit hereinstutet. Aber das ist nicht das Alltagslicht der Erden Sonne; mit ihm schwebt eine Schar von Engeln aus der Höhe herab (Abb. 116).

Fast macht es den Eindruck, als ob dem Meister diese Art, das Heilige zu veranschaulichen, wie ein Zugeständnis an das Fassungsvermögen der Beschauer, die nicht



Abb. 114. Die Schiffskompanie des Kapitäns Frans Hanning God („Die Schiffsnacht“). Gemälde von 1642.
Im Rijksmuseum zu Amsterdam. (Zu Seite 105.)

in die Tiefe seiner künstlerischen Absichten eindringen, vorgekommen wäre. Im folgenden Jahre bearbeitete er die nämliche Aufgabe noch einmal; und dieses kleine Gemälde, das kostbarste Kleinod der Kasseler Galerie, ist gleichsam Rembrandts letztes Wort in der Verbildlichung der heiligen Familie. Eine unergründliche Fülle von heimlicher, häuslicher Poesie hat der Künstler in das scheinbare Alltagsbild, wie eine Frau ihr Kind schlafen legt, hineingearbeitet. Die junge Mutter sitzt in bescheiden bürgerlichem Hauskleid da und drückt den in einen roten Nachttanzug gekleideten Knaben an sich, der ihr zärtliche Wörtchen ins Ohr flüstert. Wir glauben zu sehen, wie sie den Oberkörper vorwärts und rückwärts wiegt, während sie in das auf dem Estrich brennende Feuer blickt, an



Abb. 115. Die (kleine) Auferweckung des Lazarus. Radierung von 1642.
(Zu Seite 110.)

dem das irdene Breitöpfchen für den Kleinen gewärmt worden ist. Wir glauben zu hören, wie die Roseworte, die Mutter und Kind austauschen, von dem traulichen Knistern der Flamme und von dem behaglichen Schnurren der neben dem Feuer liegenden Hauskatze begleitet werden. Ein warmes, sonniges Licht umfließt die innige Gruppe; am hellsten sammelt es sich auf dem frischen Linnen der Korbwiege und wirft von da aus goldige Reflexe auf die dürftige Bettstatt. Draußen aber ist es schon dunkel, der Abendwind rauscht in den Wipfeln der Bäume, die undeutlich durch die Fensterscheiben zu sehen sind. Um keinen Zweifel darüber zu lassen, daß es für das hereinscheinende Licht eine Quelle in der Natur nicht gibt, hat der Künstler die ganze eine Seitenwand des Gemaches weggenommen und so einen großen Blick ins Freie geöffnet. Da schauen wir in die

beginnende Nacht; die Umrisse der Bäume heben sich nur schwach vom Himmel ab, und beim letzten spärlichen Dämmerungsschein arbeitet der fleißige Hausvater noch mit der Zimmermannsart. Und Rembrandt hat, um sich mit Beschauern, die das alles nicht verstehen können oder wollen, abzufinden, ein übriges getan. Er hat, anknüpfend an den in den Niederlanden herrschenden Gebrauch, Kirchenbilder an den Wochentagen durch einen Vorhang zu verdecken, um das Bild herum einen breiten Goldrahmen gemalt mit einer oben befestigten Stange, von der ein beiseite gezogener rotseidener Vorhang herab-



Abb. 116. Die heilige Familie. Gemälde von 1645. In der Ermitage zu Petersburg.
(Zu Seite 114.)

hängt. Wem Rembrandts Auffassung nicht gefällt, der mag in Gedanken den Vorhang über das Bild ziehen.

Es wurde schon erwähnt, daß Rembrandt im Jahre 1646 das von dem Prinzen von Oranien bestellte Bild der Geburt Jesu vollendete. Ein gleichzeitiges Gemälde desselben Inhalts, etwas kleiner und mehr skizzenhaft gehalten, befindet sich zu London in der Nationalgalerie. Im Allgemeinen des Kompositionsgedankens ist es dem Münchener Bilde ähnlich, ebenso rührend und ebenso erfüllt von malerischer Poesie. Aber während dort die Helligkeit, in der das Kindlein leuchtet, durch eine Lampe in Josephs Hand ihre natürliche Erklärung findet, ist in dem Londoner Bild eine solche nicht zu sehen;

wer will, kann sich eine Lampe hinter dem Kopf eines vorn knienden Hirten verborgen denken, aber der künstlerische Eindruck ist erreicht, daß das Kind selber leuchte.

Ein ganz kleines Landschaftsbild von 1646, in der Gemäldegalerie zu Kassel, gibt, im Gegensatz zu den sonstigen gemalten Landschaften Rembrandts, den Eindruck von einem anspruchslosen Stückchen Wirklichkeit reizvoll wieder. Mit drei Tönen — einer blauen Luft, einer bräunlichen Reihe von Gebäuden und einer goldig überstrahlten Eisfläche — versetzt es uns in einen sonnigen holländischen Wintertag, an dem die Schlittschuhläufer vergnügt in der erfrischenden Luft sich tummeln.

Dagegen bringt das Jahr 1647 eine mit großartiger Dichterphantasie erfundene Nachtlandschaft, die einer Darstellung der auf der Flucht nach Ägypten bei Hirten am



Abb. 117. Abraham und sein Sohn Isaak auf der Opferstätte.
Radierung von 1645. (Zu Seite 114.)

Feuer rastenden heiligen Familie als Fassung dient (in der Nationalgalerie zu Dublin). Solch eine stimmungsvolle Verwebung von Landschaft und biblischer Figurendarstellung zeigt auch ein Bildchen, ohne Jahreszahl, in der Nationalgalerie zu London. Da schweift der Blick an einem dunklen Waldbesäum vorbei in eine weite, hügelige Ferne; man fühlt die Einsamkeit und man ahnt, daß ein Wanderer, der hier die Sonne hat untergehen sehen, noch rüstig ausbrechen muß, um vor Einbruch der gefährdrohenden Finsternis eine Herberge zu erreichen; der Wanderer aber, den wir hier erblicken, braucht nichts zu fürchten: es ist Tobias, und neben ihm schreitet der Engel. Hier mag auch die, ihrer Entstehungszeit nach wohl später liegende, sehr schöne Landschaftsradierung mit der Flucht nach Ägypten Erwähnung finden, wo die Flüchtlinge über die Höhe eines waldigen Gebirges ziehen, aus dessen tiefen Einschnitten die Kinnale sich zu einem in der fernen Ebene sichtbaren Fluß vereinigen (Abb. 142).



**Abb. 118. Selbstbildnis Rembrandts, gemalt 1646. Im Bodinghampalaß.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 114.)**

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt aus dem Jahre 1647 ein ganz kostbares kleines Gemälde: „Susanna und die beiden Alten.“ Es ist eine Schöpfung voll wunderbaren Farbenzaubers. Den Lichtpunkt bildet das weiße, jugendwarme Fleisch der Susanna, die unter dem Schutze des dichten dunkelgrünen Gartengebüsches sich sorglos entkleidet hat; auf der Steinbank, die sie, nur mit einem schmalen weißen Tuch bedeckt, eben verlassen hat, um in das spiegelnde Wasser hinabzusteigen, liegt ihr roter Rock. Ebenso bewunderungswürdig wie die Licht- und Farbenwirkung ist der Ausdruck der Figuren. In ganz unvergleichlicher Weise ist die nichtswürdige Lüsternheit der beiden Alten gekennzeichnet, die geräuschlos wie Diebe von hinten herangeschlichen sind; gerade erfaßt der vorderste Susannas Badetuch, und sie duckt sich entsetzt zusammen, während er flüsternd droht. Das Louvremuseum bewahrt die in größerem Maßstabe, nach einem recht häßlichen Modell, gemalte Naturstudie zu der Figur der Susanna, durch die Hinzufügung eines Gartenhintergrundes als Bild zurecht gemacht.

Ein großes Meisterwerk in kleinstem Maßstabe ist das 1647 gemalte Bildnis des gelehrten Arztes Ephraim Bonus, eines portugiesischen Juden, das sich in der Sammlung des Hauses Sir zu Amsterdam befindet. Das Bildchen ist nur 19 Zentimeter hoch, kaum größer als eine gleichzeitige Radierung, durch die Rembrandt das Porträt desselben Mannes weiteren Kreisen überlieferte.

In dem nämlichen Jahre schuf Rembrandt seine berühmteste Bildnisradierung. Er bildete seinen Gönner, den damals als Sekretär in der städtischen Verwaltung tätigen nachmaligen Bürgermeister Jan Sir in ganzer Figur ab, wie er an einem Fenster seiner vornehm eingerichteten Wohnung lehnt und irgendein wichtiges Aktenstück aufmerksam durchliest. Es liegt ein unbeschreiblicher Zauber in der diesmal ganz naturgetreuen Beleuchtung, die durch das offene Fenster zwischen den dunklen Vorhängen voll einfällt, den Kopf und den linken Arm des Mannes umfließt und durch den Widerschein des ins Licht gehaltenen Schriftstückes das Gesicht erhellt, sich dann abgeschwächt auf dem Boden verbreitert, einen mit Aktenstößen beladenen Stuhl hervorhebt und weiter seitwärts im Zimmer befindliche Gegenstände mit blitzartigen Streiflichtern berührt. — Die Behandlung der Kupferplatte ist in der vollendeten malerischen Durchbildung so eigenartig, daß gute Abdrücke geradezu den Eindruck machen, als ob sie mit weichem Pinsel getuscht wären (Abb. 119).

Wenn wir aus den Bildnissen, die Rembrandt anfertigte, auf seinen Umgang schließen dürfen, so verkehrte er in der allerbesten Gesellschaft von Amsterdam. Mit Sir jedenfalls war er in aufrichtiger Freundschaft verbunden. Dagegen scheint er mit seinen Kunstgenossen nur wenig Verkehr gepflogen zu haben. Er stand in seinem Eigenwesen den übrigen Malern — abgesehen natürlich von seinen Schülern — fremd gegenüber, und seine Abgeschlossenheit mag zum großen Teil die seltsamen Gerüchte veranlaßt haben, die in jenen Kreisen über ihn umliefen. Doch fehlen die Malerbildnisse nicht ganz unter seinen Werken. Als Porträt des Tier- und Landschaftsmalers Nikolaas Berchem, der gleich Rembrandt ein Sammler von Kunstgegenständen und Merkwürdigkeiten war, gilt das von 1647 datierte Brustbild eines Mannes mit beobachtendem und selbstbewußtem Blick, das sich nebst dem dazugehörigen Frauenporträt in der Sammlung des Herzogs von Westminster zu London befindet. Wahrscheinlich im Jahre 1648 — die Zahl ist undeutlich — radierte Rembrandt das Bildnis des hauptsächlich durch italienische Landschaften bekannten Malers Jan Asselijn, der in Freundeskreisen wegen seiner nicht gerade vorteilhaften Gestalt den Beinamen het Crabbetje (die kleine Krabbe) führte. An diese schöne Bildnisradierung (Abb. 120) knüpft sich eine drollige Geschichte, die einem Fälscher widerfahren sein soll. Auf dem Tische, auf den Asselijn seine Rechte stützt, erblicken wir neben mehreren Büchern Pinsel und Palette; ursprünglich hatte Rembrandt das Malgerät noch durch eine hinter dem Tische stehende Staffelei — auf holländisch ezel — vervollständigt. Da ihm aber dieses Gestell die Bildwirkung störte, so beseitigte er es wieder, nachdem er eine geringe Zahl von Abzügen von der Platte genommen hatte. Eben wegen der Seltenheit aber wurde nun „Asselijn met den ezel“ von den Sammlern besonders geschätzt und teuer bezahlt; daher verfiel ein deutscher Kupferstecher auf den



Abb. 119. Jan Sieg. Radierung von 1647.

Gedanken, solche Abbrücke fälschlich herzustellen; er kopierte das Bildnis des Affelns und fügte im Hintergrunde — nicht etwa eine Staffelei, sondern, das holländische Wort mißverstehend — einen Esel hinzu; natürlich hatte er damit bei der Sammlern Rembrandtscher Radierungen wenig Glück, und man sagte ihm, er habe sein eigenes Bild neben dasjenige Affelns gesetzt. Ob die Geschichte wahr ist, kann dahingestellt bleiben, aber sie ist bezeichnend für die Beliebtheit, deren sich Rembrandts Blätter gleich nach ihrem Erscheinen erfreuten, so daß die Anfertigung betrügerischer Nachbildungen als ein einträgliches Geschäft angesehen werden konnte.

Unter den mit der Jahreszahl 1648 bezeichneten Werken sind mehrere, die zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters zählen. In einer Radierung von prächtig farbiger Wirkung zeigt er sich selbst in der Emsigkeit der Arbeit. Mit einem runden Hut auf dem Kopf sitzt er an einem kleinen Fenster und zeichnet in ein vor ihm liegendes Heft; die Gewißheit des sicheren künstlerischen Erfassens leuchtet aus dem scharf beobachtenden Blick. In verschiedenen Radierungen dieses Jahres bringt er uns die unmittelbaren Ergebnisse seiner scharfen Beobachtung. Das kostbare Prachtblättchen, das uns in eine Synagoge blicken läßt, wo verschiedene alte Juden kommen und gehen und sich in einer Weise unterhalten, daß wir das Durcheinandersummen der gedämpften Stimmen zu hören glauben, ist wie aus dem Leben abgeschrieben (Abb. 121). Das wunderbar schön radierte Blatt, welches uns eine Bettlerfamilie zeigt, die an einer Haustür von einem freundlichen Greis mit einer Gabe bedacht wird, ist eine der vollendetsten

von des Meisters meisterhaften Schilderungen aus dem Leben der Armen (Abb. 122). Neben der geistvollen Wiedergabe des in der Wirklichkeit Gesehenen erfreute den Meister die Vertiefung in die Welt des Wunderbaren. Man möchte sagen, daß die geheimnisvolle Lichtquelle selbst, die Rembrandts Bilder beleuchtet, sich uns in einer gespensterhaften Erscheinung offenbart, wenn wir das unvergleichliche Blatt „Doktor Faust“ betrachten, das um diese Zeit entstanden ist. Die Sage von dem wissensdurstigen, mit Hilfe böser Mächte in übernatürliche Geheimnisse eingedrungenen Dr. Johannes Faustus war seit dem sechzehnten Jahrhundert in Deutschland und in England ein beliebter Gegenstand volkstümlicher Bearbeitung. Das 1588 zu Frankfurt am Main erschienene Volksbuch war fast in alle abendländischen Sprachen übersetzt worden, die Erzählung konnte daher Rembrandt sehr wohl bekannt sein. Die Darstellung eines Dr. Faust bot damals der bildenden Kunst weniger Schwierigkeiten als heutzutage; denn auch die Ge-



Abb. 120. Der Maler Jan Wesselijn. Radierung. (Zu Seite 120.)

bildeten glaubten damals noch allgemein an die Möglichkeit eines persönlichen Verkehrs mit den Mächten der Finsternis und an die Möglichkeit, mit deren Hilfe ein höheres Wissen zu erlangen, als sonst den Sterblichen beschieden ist; und es gab wohl kaum jemand, der an der buchstäblichen Wahrheit dessen, was das Buch erzählte, gezweifelt hätte. So hat denn Rembrandts „Faust“ den Reiz der vollsten Ursprünglichkeit, man möchte fast sagen der Wahrhaftigkeit. Wir blicken in ein dunkles Gemach, das mit allerlei Geräten der Gelehrsamkeit vollgepfropft ist; Tag und Nacht hat der Gelehrte über die Geheimnisse der schwarzen Kunst gegrübelt und er hat sich nicht Zeit genommen, seine Morgenkleidung mit einem anderen Anzug zu vertauschen. Endlich ist ihm eine Beschwörung gelungen; aus dunklen Dämpfen, die den unteren Teil des großen Fensters verhüllen, leuchtet eine strahlende Lichtscheibe empor und trifft mit einem blitzenden Strahl das vertrocknete Gesicht des Gelehrten. Dieser ist aufgesprungen, und beide Hände aufstützend, den Oberkörper vorwärts beugend, blickt er mit Spannung und Erregung in den Spiegel, den nebelhafte Hände, die unterhalb der Lichtscheibe sich aus den Dämpfen gebildet haben, ihm zeigen. Wird seine Wissensbegehrlichkeit da eine Befriedigung finden?



Abb. 121. Juden in der Synagoge. Radierung von 1648. (Zu Seite 121.)

Wiederholt ihm der Zauberpiegel nur die kabbalistischen Worte, die in dem Lichtgespenst erscheinen? Das einzige für uns verständliche Wort in den kreisenden Schriftreihen ist der Name des ersten Menschen; und in der Mitte des Lichtes erscheinen in den vier Winkeln eines Kreuzes die vier Buchstaben INRI; heißt das „Jesus Nazareus Rex Judaeorum“, und wird damit dem Schwarzkünstler die Warnung erteilt, daß der Abkömmling Adams sich die Offenbarungen des Christentums genügen lassen und nicht weiter nach dem Unbegreiflichen forschen soll? Daß dieser Gedanke in der Darstellung verborgen liege, hat bei Rembrandts streng christlicher Gesinnung nichts Unwahrscheinliches (Abb. 124).

Zur Behandlung eines heidnischen Stoffes wurde der Meister veranlaßt durch die Veröffentlichung des von seinem Freunde Sir gedichteten Trauerspiels „Medea“. Dazu lieferte er die große Prachtradierung „Vermählung des Jason mit Kreusa“. Archäologische Studien hatte Rembrandt nicht gemacht. Eine Hochzeit im griechischen Sagenalter dachte er sich als eine religiöse Feier, deren Formen den christlichen Kirchengebräuchen entsprachen. Wir blicken in einen phantastisch erdachten Säulenhau, in dessen Bogen und Wölbungen ungeachtet der Seltsamkeit ihrer Konstruktion die eigentümliche Poesie lagert, welche den hochgewölbten mittelalterlichen Kirchen innewohnt. Auf der Chorerhöhung steht der Altar, auf dem die Opferflamme lodert; darüber thront das Bild der Ehegöttin Juno, die der Pfau an ihrer Seite kenntlich macht. Am Altar steht der Priester, dessen Kopfbedeckung und Stab phantastische Umbildungen der bischöflichen Ornate sind, und spricht den Segen über das in fürstlicher Tracht vor ihm kniende Paar; vornehme Zuschauer erfüllen das Schiff der Kirche, und dem Altar gegenüber



Abb. 122. Die Bettler an der Haustür. Radierung von 1648. (Zu Seite 121.)

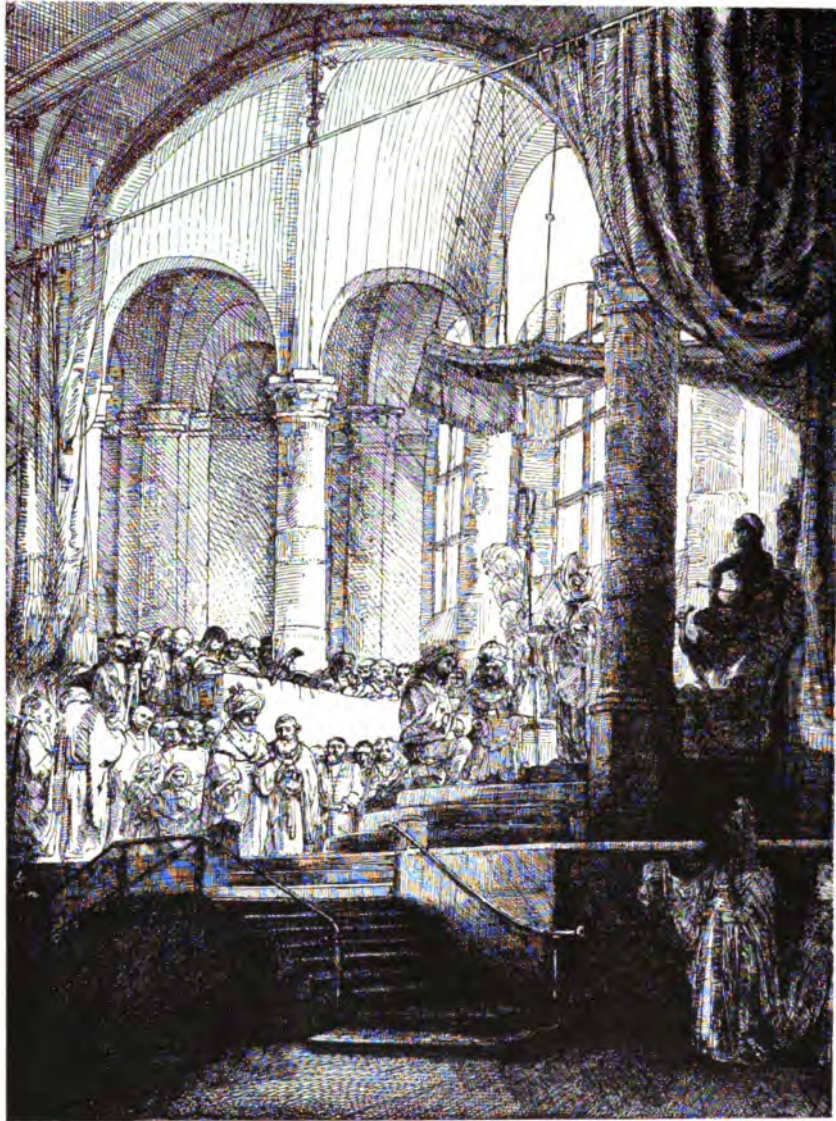


Abb. 123. Die Hochzeit von Jason und Kräusa. Radierung von 1648.

hat auf einer Emporbühne der Sängerkhor Platz genommen. Eine festliche Helligkeit bringt durch die hohen Fenster in den Raum, nur der Chorumgang hinter dem Altar liegt im Dunkel; hier erblicken wir eine vornehm gekleidete Gestalt, der ein kleiner Diener die Schleppe trägt. Die Gesichtszüge dieser Frau verschwimmen im dämmerigen Schatten; aber wie sie da ungesehen einherschleicht, das hat etwas Unheimliches, und auch ohne den Ausdruck ihres Gesichtes zu erkennen, ahnen wir, daß sie Verderben bringt. Könnten wir nicht erraten, daß dies die verlassene Medea ist, so würden uns die Verse der Unterschrift darüber belehren, die in hochdeutscher Übersetzung also lauten:

Kräus' und Jason hier einander Treu' geloben:
Medea, Jasons Frau, unrecht beiseit geschoben,
Wird angefaßt vom Zorn, der Rachsucht nachzugehn.
Ach, ungetreuer Sinn, was kommst du teu'r zu stehn!



Abb. 124. Dr. Faust. Radierung. (Zu Seite 122.)

Die ersten Abdrücke dieses Blattes zeigen das Junobild mit einer kleinen Haube auf dem Kopf (Abb. 123); später befand es der Künstler für nötig, der Göttin durch Aufsetzen einer Krone ein würdevolleres Ansehen zu geben; im dritten Plattenzustand sind die Namensunterschrift Rembrandts mit der Jahreszahl 1648 und die angeführten Verse hinzugekommen. Das Blatt gehörte zu denjenigen, von denen man als Kunstliebhaber mindestens zwei Abdrücke besitzen mußte, ein „Junochen ohne Krone“ und ein „Junochen mit Krone“.

Bei dem großen Wert, den die Sammler allen seinen Radierungen damals schon beileigten, so daß sie mit wahrer Begierde immer neuen Blättern entgegensehen, konnte Rembrandt sich schon erlauben, auch solche Platten, an denen ihm die Lust vergangen war, so daß er sie unfertig liegen ließ, durch Hinzufügung seiner Namensunterschrift für abgeschlossen zu erklären und Abzüge davon in den Handel zu bringen. Ein sprechendes Beispiel ist der „Große heilige Hieronymus“ von 1648, ein Blatt, auf dem fast nichts Weiteres ausgeführt ist, als ein Weidenstamm im Vordergrund. Freilich hat das Blatt auch so einen unbestreitbaren hohen Kunstwert; so reizvoll wie das Ausgeführte, so fesselnd ist das bloß Angelegte; das Gesicht des Heiligen, der mit einer Brille bewaffnet an seiner Übersetzung des heiligen Wortes schreibt, ist, obgleich erst mit wenigen Strichen angedeutet, ein Wunderwerk des Ausdrucks. Man könnte bei dieser Radierung annehmen, daß es Rembrandt nur um die Naturstudie nach einem malerischen Weidenstumpf zu tun war, und daß ihm dabei der Bildgedanke einfiel, den er nun schnell hinskizzierte, ohne später darauf zurückzukommen. Ganz offenbar aber zeigt sich das Abbrechen einer begonnenen Arbeit in dem ohne Grund mit dem Namen „Pygmalion“ belegten Blatte, das einen in seiner Werkstatt nach dem nackten weiblichen Modell



Abb. 125. Die Jünger zu Emmaus. Gemälde von 1648. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 128.)

zeichnenden Maler darstellt. Hier ist das meiste mit leichten Umrissen angegeben, die gerade ausreichen, um erkennen zu lassen, was gemeint ist; dabei ist aber der obere Teil des Hintergrundes mit genauer Ausparung der hineinragenden Formen bis zur letzten Vollenbung ausgeführt. — Rembrandt soll einmal zu jemandem, der an der „Unfertigkeit“ einer Arbeit Anstoß nahm, gesagt haben: „Das Bild ist fertig, wenn ich den letzten Strich daran gemacht habe.“

Bisweilen ließ Rembrandt bei sonst zu kräftiger Wirkung durchgearbeiteten Radierungen einzelne Stellen in leichter Ausführung, scheinbar unfertig, mit weißer künstlerischer Absicht stehn. Das sehn wir zum Beispiel in dem schönen Blatt: „Der Triumph des Mardochai.“ Von Haman geleitet, der das Empfinden seiner Demütigung hinter gewaltfamer Gebärden Sprache verbirgt, reitet Mardochai, mit Zepter und goldener Halskette, mit Fürstenhut und hermelinbesehtem Mantel ausgestattet, auf einem Schimmel durch das Volk, das sich unterwürfig und jubelnd um ihn drängt, wie eben die Menge dem Helden des Tages zu huldigen pflegt, mag sie auch gestern noch dessen jetzt ge-



Abb. 126. Der barmherzige Samariter. Gemälde von 1618. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 126.)

demütigtem Gegner zugejauchzt haben; von einer Art von Balkon aus, in einer Säulenhalle, sehen der König Ahasverus und Esther dem Schauspiel zu. Da ist gerade durch die nur mit leichten Linien angegebenen Stellen ein so wunderbar sonniger Eindruck erzielt, der durch das tiefe Schwarz eines Teiles der Architektur doppelt hervorgehoben wird (Abb. 127).

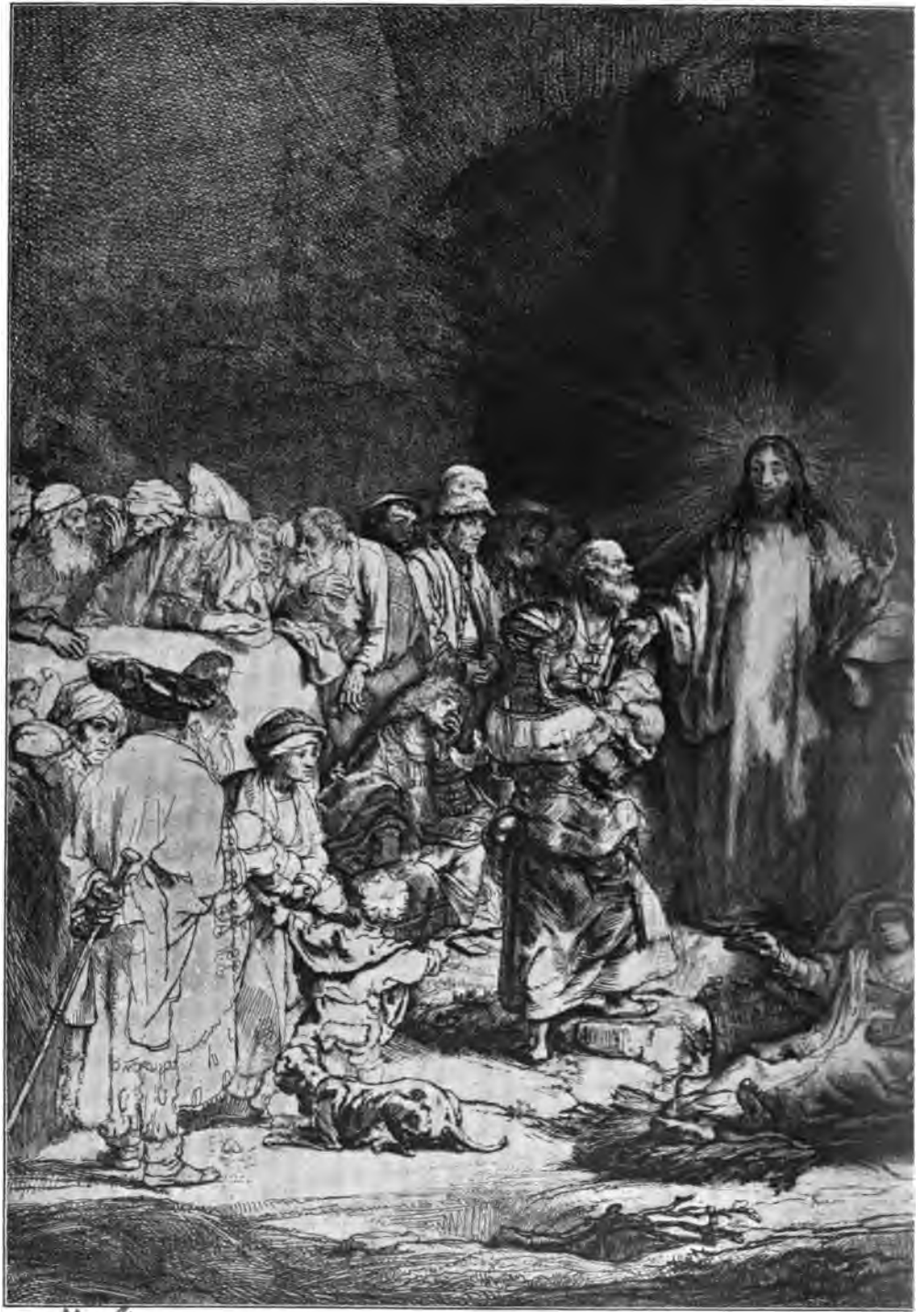
Zweimal malte Rembrandt im Jahre 1648 die Erscheinung des Erlösers zu Emmaus. Das eine dieser Bilder befindet sich im Museum zu Kopenhagen, das andere, das zu den ausdrucksvollsten Meisterwerken Rembrandts zählt, zu Paris im Louvre. Der Augenblick des Erkennens ist dargestellt. Ganz überwältigt blicken die beiden Jünger den Heiland an, der, von geheimnisvollem Licht umflutet, die Augen nach oben wendet und das Brot bricht; die schmerzlichen Züge seines Antlitzes spiegeln noch das überstandene Erdenleiden wider. Einen wirkungsvollen Gegensatz gegen die weihevollen Ergriffenheit, mit der die Jünger das Wunderbare erkennen, bildet die verhaltene blöde Verwunderung des jungen Dieners, der eben ein Gericht auf den Tisch zu setzen sich anschickt und der das Staunen der beiden nicht begreift; man meint zu sehen, wie seine Augen von jenem auf diesen und dann wieder auf den dritten wandern (Abb. 125).

Ein ebenso fesselndes Meisterwerk aus demselben Jahre besitzt die Louvresammlung in dem Bilde „Der barmherzige Samariter“, in welchem dem Meister die Lösung dieser wiederholt von ihm behandelten Aufgabe vielleicht am glücklichsten gelungen ist. Es ist Abend; in dem Gasthaus, das vor dem Tore einer Stadt an der Landstraße liegt, beginnt es lebendig zu werden; mehrere Pferde sind neben dem Brunnen am Hause angebunden, und die Gäste legen sich, da sie wieder Fußschläge gehört haben, mit gewohnheitsmäßiger Neugier ins Fenster der Wirtsstube, um zu sehen, wer da noch ankommt. Die Wirtin eilt dienstbeflissen an die Treppe des Hauses, um den neuen Ankömmling in Empfang zu nehmen. Es ist ein gut gekleideter Mann, der da die Treppe hinansteigt;



Abb. 127. Der Triumph des Mardochai. Habierung.

1



UNIV.

HOV.

Abb. 128. Christus Kranke heilend und die Kinder zu sich rufend.



Radierung, bekannt unter dem Namen „Das Hundertguldenblatt“. (Zu Seite 135.)



Abb. 129. Der Kanal mit den Schwänen. Radierung von 1650. (Zu Seite 130.)

aber nicht diesen soll sie beherbergen, sondern den unglücklichen Verwundeten, nach dem jener mit liebevoller Besorgnis sich umsieht. Dieser Verwundete ist ein Bild des Jammers, er stöhnt, jede Bewegung der beiden Knechte, die ihn eben vom Pferde gehoben haben, verursacht ihm Schmerzen. Niemand kann ihn ohne Bedauern ansehen, außer dem Stalljungen, der das Pferd hält und der sich mit der Mitleidslosigkeit des Knabenalters, bloß von Neugierde erfüllt, auf die Beine hebt, um über den Rücken des Pferdes hinweg besser sehen zu können (Abb. 126).

Die großen weltgeschichtlichen Ereignisse des siebzehnten Jahrhunderts gingen im allgemeinen fast unbemerkt an den holländischen Malern vorüber. Aber der Abschluß des Westfälischen Friedens, der ja für den niederländischen Freistaat die endgültige Anerkennung seiner Unabhängigkeit brachte, ward wie von den Dichtern, so auch von den Malern gefeiert. Zumeist beschränkten sich die bildlichen Verherrlichungen des Ereignisses auf die Abbildung von Festmahlzeiten, die zur Feier des Friedens stattfanden. Rembrandt aber widmete dem Ereignis eine große allegorische Komposition. Es ist eine Skizze, vielleicht zur Ausführung in großem Maßstabe, die dann aber nicht zur Tat wurde, bestimmt; unter dem Namen „Die Eintracht des Landes“ wird sie im Boymans-Museum zu Rotterdam aufbewahrt. Allegorien waren freilich nicht Rembrandts Fach, und es ist ein Gemisch von Großartigkeit und Sonderbarkeiten, was wir da vor uns sehen. Es ist dem Maler nicht gelungen, die Fülle der Gedanken, die er zum Ausdruck bringen wollte, im einzelnen verständlich zu machen, und es sind Stöße von Erklärungsversuchen über dieses unter Rembrandts Werken ganz vereinzelt dastehende Bild geschrieben worden.

Die Jahreszahl 1649 findet sich merkwürdigerweise weder auf einem Gemälde noch auf einer Radierung.

Unter den Radierungen von 1650 ist eine, die das Äußerste bietet in der Vereinigung von vollendetem Ausdruck mit flüchtiger Skizzenhaftigkeit. Sie stellt die Befehrung des ungläubigen Thomas dar. Fast alles ist nur in leichten Umrissen angegeben; das Licht ist angedeutet durch einen großen Strahlenschein, der das Haupt des auferstandenen Christus umgibt und sich mit einem besonderen Strahl auf den

knienden Thomas herabsenkt; Gesichter und Hände sind mit wenigen Strichen hingezeichnet, und doch erkennen wir die verschiedenen Empfindungen und Gedanken der Apostel.

Von der gerade entgegengesetzten Seite zeigt sich uns der Künstler in einem Blatt desselben Jahres, das mit der liebevollsten Treue ein winziges Stückchen Natur abbildet, eine Muschel — von der mit dem Namen Dambrett belegten Kegelschneckenart —, die durch den malerischen Reiz ihrer hellen und dunklen Flecken das Künstlerrauge erfreute.

Ferner gehören diesem Jahre mehrere reizvolle Landschaftsradierungen an. In schneller Zeichnung und mit kräftigen Wirkungsmitteln hat der Meister malerisch ausgearbeitete Wirklichkeitsbilder gegeben in der „Landschaft mit den drei Strohhöhlen“ — eine Dorfstraße mit einem im Vordergrund allein stehenden dünnen Baum —, und in der „Landschaft mit dem viereckigen Turm“, die vorn eine Strohütte und dahinter eine Turmruine in schwach hügeligem Gelände zeigt. Daneben stehen sehr feine kleine Blätter, die „Landschaft mit dem Rachen“, die über einen im Vordergrund im Kanal liegenden Rahn hinweg einen Blick auf ein entferntes Dorf gibt, und der „Kanal mit den Schwänen“, wo der Meister zu den heimatischen, von Gehölz umsäumten und von ruhig fließendem Wasser durchzogenen Wiesen Höhenzüge, wie die Wirklichkeit sie ihm nicht zeigte, hinzukomponiert hat (Abb. 129). Unter den nicht datierten Landschaftsradierungen, die größtenteils um diese Zeit entstanden zu sein scheinen, zeichnen sich einige sehr schöne durch Besonderheiten aus. Die „Landschaft mit dem Jäger“ zeigt, fast nur in Umriffen gezeichnet, eine bergige Gegend, eine Ortschaft mit gotischem Kirchein am Fuß des Berges und die Reste eines Schlosses in halber Höhe. Ein größeres Blatt, „Die Landschaft mit dem Turm“ genannt, gibt, im Gegensatz zu der friedlichen Ruhe und der klaren Beleuchtung der meisten, eine prachtvoll lebendige Stimmung: an einem sandigen Weg sieht man Strohhöhlen zwischen Weidenbäumen, von einem Turm überragt, in stechem Sonnenlicht; die schwarzen Schatten eines schnell aufziehenden Gewitters rücken heran, der Wind fällt in die Bäume. Auch unter den Skizzenbuchblättern Rembrandts finden sich vereinzelt solche, in denen er bewegte Stimmungen, von der Natur ihm vorgeführte Erscheinungen ähnlicher Art, wie seine Einbildungskraft sie zu schaffen liebte, mit kräftigen Licht- und Schattenangaben festgehalten hat. So zeigt eine großartig wirkungsvolle Tuschezeichnung in der Albertina ein paar Strohhöhlen in der grellen Beleuchtung, die entsteht, wenn die zum Untergang sich neigende Sonne ihre Strahlen unter schweren, schwarzen Gewitterwolken herfenket (Abb. 131).

Den stimmungsvollen Landschaftskompositionen kann man eine wunderbar farbig gezeichnete Radierung zuzählen, die mit dem Namen „Der heilige Hieronymus in Dürers Geschmack“ belegt wird. In dem tiefen Schatten alter Bäume ist zwischen den Stämmen ein Schlupfwinkel zurechtgemacht, am Rande einer Schlucht, in der sich ein Bach mit starkem Gefälle ergießt. Vor dem Eingang der Waldklausen sitzt der Kirchenlehrer und versenkt sich in das Lesen der Schrift; neben ihm steht sein Löwe wie ein sorglicher Wächter und hält Umschau, daß kein Störer aus der bewohnten Welt da drüben in diese heilige Einsamkeit bringe. Die Figur des Hieronymus ist, bis auf das von einem breitrandigen Hut beschattete Gesicht, nur mit leichten Strichen angelegt. Aber um so köstlicher ist die Landschaft ausgeführt. Eben wegen dieser sauberen und bestimmten Führung der Radirnadel hat das Blatt seinen unterscheidenden Beinamen bekommen, und wegen dieser treuen und fleißigen Durchbildung, die in der Feinheit der Einzelausarbeitung so weit geht, daß man bei den fernen Gebäuden fast die einzelnen Dachziegel zu sehen meint, und die dabei doch der großartigen malerischen Schönheit der Gesamtwirkung nicht den geringsten Schaden tut. Aber auch in dem großen, ruhigen Ernst der Stimmung, in dem stillen Reiz der beschaulichen Vertiefung mag man etwas finden, das an die Art des großen deutschen Meisters erinnert (Abb. 136).

Wie das Blatt „Der Kanal mit den Schwänen“, so zeigt auch das Meisterwerk von Rembrandts Landschaftsmalerei, die um 1650 gemalte „Große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge“, in der Kasseler Galerie, eine Verbindung von holländischer



Abb. 130. Die große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Photographie von Franz Garffhagen in Bründen.

Natur mit fremden Formen, wie sie Rembrandt kaum anderswoher als aus Bildern kennen konnte. Hier sind sogar die Formen in einer Weise zusammen gesetzt, die kaum den Gedanken an eine Wirklichkeitsmöglichkeit aufkommen läßt. Sie dienen nur als Träger der Stimmung, die ihre poetische Wahrheit durch das Mittel der Farbe zum Ausdruck bringt. Eine dunkle Wolke ist dahingezogen über die Ebene mit dem schlängelnden Bach, auf dessen klarem Spiegel eine geschmückte Gondel gleitet und Schwäne spielen, mit den dichten Ufergebüsch und den in Feiertagsruhe liegenden Mühlen und rotbackigen Gehöften, und über den Felsenausläufer des Gebirges mit zusammengefügten und mit hochstehenden Nesten antiker Bauwerke auf dem Rücken und mit ragenden Hypprien im Gehölz des Abhanges. Noch ist von der Wolke ein Streifen in der Höhe zu sehen; das Licht überholt ihren Rand, und unten fliehen ihre Schatten. Eine große, feierliche Klarheit erfüllt die wieder heiter gewordene Luft und legt sich mit einem goldigen Schimmer über Berg und Tal, bis zu den fernen Höhenzügen hin, die mit dem lichten Blau des Himmels verschmelzen. Selten wohl ist es einem Landschaftler alter oder neuer Zeit gelungen, eine solche Tiefe der Stimmung im Beschauer hervorzurufen; es liegt etwas man möchte sagen Befreiendes in dieser ruhigen und erhabenen Licht- und Farbenpoesie des weiten Raumes, etwas, das sich nur empfinden, nicht in Worte fassen läßt (Abb. 130).

Von 1651 sind einige ganz vorzügliche Radierungen. Da ist das leicht und doch mit wunderbarem malerischem Reiz gezeichnete Blatt „Der blinde Tobias“, die treffendste und rührendste Darstellung der Hilflosigkeit eines Erblindeten, der mit Stab und Hand vor sich her tastend, sich in seinem eigenen Zimmer zurechtfinden muß (Abb. 132). Dann das treffliche Bildnis des Kupferstichhändlers und Verlegers Clemens de Jonghe, der uns hier mit seinen klugen Augen so bestimmt und ruhig anschaut (Abb. 133). Neben diesem Meisterwerk der Bildniskunst sei ein ihm zeitlich nahestehendes, wieder ganz andersartiges genannt: das in Haltung und Ausdruck so überaus liebenswürdige Porträt des Arztes Jan Antonisz (oder — nach der Schreibweise der Gelehrten — Johannes Antonides) van der Linden, der an der Hochschule zu Franeker wirkte; van der Linden ist in seiner Amtstracht als Professor dargestellt, und in den Gartenhintergrund will man einen Hinweis auf die Verdienste erblicken, die er sich um den botanischen Garten der Stadt erworb (Abb. 135).

Ein biblisches Gemälde, das mit der Jahreszahl 1651 bezeichnet ist, befindet sich in der herzoglichen Gemälsammlung zu Braunschweig: die großartig wirkungsvolle, hochpoetische und ergreifende Darstellung des „Noli me tangere“. Vor dem Felsengrab, das mit dem dichten Baumwerk des Gartens sich dunkel von dem dämmernden Himmel abhebt, steht der Auferstandene in einem Licht, das der Frühsonne gleicht, das aber nur ihm gilt und von ihm herübergleitet zu der auf die Knie gesunkenen Maria Magdalena; er weicht durch eine Biegung des Körpers ihren zaghaft vorgestreckten Händen aus und neigt den Kopf, um ihr ruhig und geheimnisvoll zu sagen: „Rühre mich nicht an!“ (Abb. 134.)

Dieselbe Jahreszahl liest man auch wieder auf einem abgemalten Stückerl Wirklichkeit, in der Ermitage zu Petersburg. Da steht ein junges Mädchen, noch halb Kind, hinter einem Planzenzaun und schaut mit übergelegten Armen, mit dem Kehrbesen in der Hand, in die Welt hinaus.

Ein ganz herrliches Bild von 1652 besitzt die Gemälsammlung zu Kassel: das Porträt von Nikolaus Bruynningh, Sekretär an der Gerichtsabteilung für Zahlungsunfähige zu Amsterdam. Es ist ein lebensfroher junger Mann, den wir da in vornehmer schwarzer Atlaskleidung vor uns sitzen sehen; mit munterer Bewegung hat er sich auf dem Stuhle umgedreht und blickt lächelnd vor sich hin; ein Fülle dunkelblonder Locken umwallt das freundliche Gesicht (Abb. 137).

Die nämliche Jahreszahl trägt ein allerliebsteres Blättchen: „Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten.“ Die Radierung ist nur ganz leicht angelegt, fast ohne Andeutung einer malerischen Wirkung, und dennoch ist sie unbeschreiblich fesselnd. Man hört das ruhige und verständige Reden des Knaben, man sieht die mannigfaltigen

Regungen, mit denen die gelehrten alten Juden — jeder ein Charakterbild — die Worte aufnehmen: Aufmerksamkeit, Spott, Dünkel der Überlegenheit, ernstes Nachsinnen. Eine andere, nicht minder ansprechende Komposition desselben Gegenstandes zeigt uns eine schnell und geistreich hingeschriebene Federzeichnung in der Albertina, die den Gegensatz zwischen der Kindlichkeit des Knaben und dem Gelehrtenstolz der Rabbiner noch stärker hervorhebt (Abb. 138). Die Betrachtung der zahlreichen Kompositionsentwürfe Rembrandts, welche diese, alle ähnlichen Sammlungen an Reichtum weit überbietende Wiener Sammlung beherbergt, ist überhaupt ein hoher Genuß. Von Rembrandts unvergleichlicher Fähigkeit, mit wenigen Strichen unendlich viel zu sagen, bekommen wir die staunenerregendsten Proben; als eines der sprechendsten Beispiele sei die ganz flüchtige Federzeichnung angeführt, welche darstellt, wie Christus zum Verhör vor Kaiphas gebracht



Abb. 131. Landschaft mit Gewitterstimmung. Gekuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 130.)

worden ist und wie dieser, vom Richterstuhl sich erhebend, ausruft: „Ihr habt gehört die Gotteslästerung, was dünkt euch?“ (Abb. 140.)

In den Jahren 1648—1653 entfaltete Rembrandt eine viel reichere Tätigkeit, als die Jahreszahlen auf seinen Werken dartun. Nach dem Vergleich der malerischen oder kupferstecherischen Behandlungsweise undatierten Arbeiten mit den datierten kann man von mehreren seiner vorzüglichsten Schöpfungen, denen die Jahresbezeichnung fehlt, mit Sicherheit sagen, daß sie diesem Zeitraum entstammen. Dahin gehört das herrliche Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, welches das Gesicht Daniels am Wasser Uai (Daniel 8, 3) zum Gegenstand hat, ein Meisterwerk großartiger traumhafter Stimmung. In erhabener Berglandschaft kniet der Prophet, mit einem bräunlichgrünen Rock bekleidet, und wartet mit Schauern der Ehrfurcht auf das, was der Engel, der in leuchtend weißem Gewande hinter ihn tritt, ihm zeigen wird: dämmerig erscheint jenseits der Schlucht der Widder mit den seltsamen Hörnern. Ferner, in demselben Museum, die

mit einem Können ohnegleichen gemalte Wiebergabe eines reichverzierten Helms von goldfarbigem Metall. In dem Kopf, der diesem Helm als Träger dient, vermutet man, ebenso wie in einem Brustbild des Haager Museums, von 1650, das Bildnis eines Bruders von Rembrandt; das Gesicht hat Ähnlichkeit mit dem Maler; aber im Ausdruck des ganzen Wesens ist dieser trodene, in Arbeit müde und grämlich gewordene Mann sehr von ihm verschieden. Weiter sind noch einige Gemälde der Kaiserlichen Sammlung zu Petersburg hervorzuheben: eine ausdrucksvolle Darstellung der Brüder Josephs, die ihrem Vater den blutigen Rock bringen, in lebensgroßen Figuren; ein durch die reine Schönheit des Gesichts ausgezeichnetes Brustbild in Seitenansicht, das mit einem großen, seltsam geschmückten Helm auf den Locken und mit in skizzenhafter Ausführung angegebenen



Abb. 132. Der erblindete Tobias. Radierung von 1651. (Zu Seite 132.)

weiteren Waffen eine Pallas Athene vorstellen mag; und das prächtige, in allen Teilen vollendet durchgebildete Porträt einer alten Dame (Abb. 144).

Verschiedene hierhin gehörige Radierungen (Abb. 124, 135, 136, 142) wurden schon besprochen.

Sein Bestes aber hat Rembrandt in dieser Zeit in zwei Radierungen gegeben, welche die Heilstätigkeit des Erlösers schilbern. Das eine der beiden Blätter zeigt Christus als Lehrer. Ein Bild der Menschenliebe, wie kein Künstler es wärmer zu gestalten vermocht hat, steht der Heiland in einem dunklen Raum auf einer hell beleuchteten Erhöhung und spricht mit erhobenen Händen zu dem Volke, das sich um ihn geschart hat. Nur wenige der Zuhörer tragen eine einigermaßen ansehnliche Kleidung; bei weitem die meisten, die da aufmerksam stehen und sitzen, sind Leute, auf denen die tiefste Not des Daseins lastet; ärmlich ist auch der Raum und ärmlich die Gasse, in die wir

durch eine niedrige Türöffnung blicken. Die Müheligen und Beladenen sind es, die da erquickt werden; welchen Reichtum müssen die Worte spenden, denen diese Hörer so regungslos lauschen! Wie in der dunklen Umgebung, von der sich die mild erhabene Gestalt des Lehrers leuchtend abhebt, ein helles Sonnenlicht auf dem Kreise der Hörer liegt, so ist das Ganze eine unvergleichliche malerische Dichtung über das Wort: „Ich bin das wahre Licht“ (Abb. 139).

Das andere, größere Blatt ist eine geistvolle Verbildlichung der Vorgänge, die das 19. Kapitel des Matthäusevangeliums erzählt. Wieder blicken wir in einen



Abb. 133. Clemens de Jonghe, Kupferstechhändler. Radierung von 1651.
(Zu Seite 132.)

dunklen Raum, und in der Mitte steht hell beleuchtet der Heiland zwischen gedrängten Gruppen von Menschen, die seine Gegenwart angezogen hat. „Es folgte ihm viel Volkes nach, und er heilte sie daselbst.“ Gebrechliche aller Art haben sich zu seinen Füßen gelagert, und weitere kommen herbei oder werden herbeigebracht, wenn sie selbst sich nicht mehr schleppen können. Man hört die Bitten der für sich oder für die Andern in gläubigem Vertrauen um Hilfe Flehenden, und man kann nicht zweifeln, daß ihnen allen geholfen wird. Die armen Kranken füllen die rechte Hälfte des Bildes aus; man ahnt, daß durch die Türöffnung, die man da sieht, noch viele herbeikommen werden. An der anderen Seite des Bildes gewahren wir neben den Jüngern, die mit den Blicken am Munde ihres Meisters hängen und mit schlichter Einfalt seine

Worte erfassen, eine Schar von Männern ganz anderer Art, in weite Gewänder stattlich gekleidet, mit dem Ausdruck des Selbstbewußtseins und des Weisheitsdünkels auf den Gesichtern; mit lebhaften Mienen und Gebärden reden sie untereinander und können sich nicht einigen. Das sind die Pharisäer, die herangetreten waren, um Jesus zu versuchen. Was sie erregt, ist der eben vernommene Ausspruch, der ihre Angriffe abgeschnitten hat: „Das Wort fasset nicht jedermann, sondern denen es gegeben ist.“ Mit den Worten: „Wer es fassen kann, der fasse es!“ hat der Heiland sie stehen lassen, um sich einer Gruppe zuzuwenden, die ihm vom Vordergrunde her naht. „Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legte und betete.“ Einer der Jünger — die herkömmliche Tracht von Haar und Bart läßt ihn als Petrus erkennen — will die junge Frau, die ihren Säugling zu Jesus emporhebt, unwillig zurückschieben. Jesus aber streckt ihr seine Rechte entgegen, und indem er die andere Hand beschwichtigend erhebt, spricht er mit himmelsmildem Blick die Worte: „Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen!“ Zwischen der Gruppe der Mütter und den Pharisäern sehen wir einen jungen Mann mit langen Locken, in reicher, mit Glidereien verzierter Kleidung, am Boden sitzen; nachdenklich stützt er sein Gesicht in die Hand. Das ist der reiche Jüngling, den die Frage bewegt, was er tun soll, um das ewige Leben zu haben, und der, um diese Frage an Jesus zu stellen, auf dessen Weggehen aus der umgebenden Menge wartet. Damit ist in dem Bilde auch auf das, was dem unmittelbar zur Anschauung Gebrachten nach dem Bericht des Evangelisten folgt, ein Hinweis gegeben. Die ganze, an Inhalt in Beziehungen und Gegensätzen so reiche Darstellung ist ein Meisterwerk des Ausdrucks, wie es nichts Voll-



Abb. 134. Noli me tangere! Gemälde von 1651. Im Herzogl. Museum zu Braunschweig.
(Zu Seite 132.)



Abb. 185. Johannes Antonides van der Linden,
Professor an der Universität zu Frankfurt. Radierung. (Zu Seite 132.)

kommenerees gibt, und in der Poesie des Lichtes hat Rembrandt hier sein Höchstes geleistet. Das ist mehr als Sonnenlicht, was hier die Gestalten fast schattenlos einhüllt und dort seinen weichen Widerschein vorausendet in die Gruppe derer, die aus dem Dunkel herauskommen; es ist das Licht der Erlösung, das in die Nacht des menschlichen Daseins scheint (Abb. 128). Das Blatt war von jeher das berühmteste unter allen Radierungen Rembrandts. Es führt von alters her die Bezeichnung „Das Hundertguldenblatt“. Über die Entstehung dieser Bezeichnung wird folgendes erzählt: Eines Tages kam ein Kupferstichhändler aus Rom und bot Rembrandt einige Stiche von Marcantonio Raimondi zum Kauf an, für die er zusammen hundert Gulden forderte; da bot ihm Rembrandt als Bezahlung für die Stiche einen Abdruck dieses eben fertig gewordenen Blattes an, und der Verkäufer ging auf den Handel ein, sei es nun — fügt der Gewährsmann hinzu —, daß er dadurch Rembrandt sich verpflichten wollte, sei es, daß er wirklich mit dem Tauschgeschäft zufrieden war. Heute ist die Bezeichnung „Hundertguldenblatt“ nicht mehr ganz zeitgemäß, denn bei einer Versteigerung im Jahre 1867 erzielte ein schöner Abdruck des Blattes den Preis von 27 500 Francs.

Neben dem Hundertguldenblatt steht, zwar nicht so durchgearbeitet in allen Figuren, aber an malerischer Schönheit es überbietend, ein noch größeres Blatt, das die Kreuzigung darstellt. Es ist mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet und wird durch die Benennung „Die drei Kreuze“ von den andern Kreuzigungsbildern unterschieden. Auf der Höhe von Golgatha strömen Lichtstrahlen, die eine Bewegung in die ringsum lagernde



Abb. 136. Der heilige Hieronymus, zu benannt „in Dürers Geschmack“. Radierung. (Zu Seite 130.)

dichte Finsternis zu bringen scheinen, herab auf den gekreuzigten Christus und seine Umgebung: auf klagende Frauen und Jünger, auf Kriegerleute und auf die beiden Mitgekreuzigten. Der eine der beiden Schächer wendet sich ab von dem Licht und kehrt sein Gesicht dem Dunkel zu; aber der andere reckt sich am Kreuz empor und empfängt einen vollen Strahl des Himmelsglanzes. Der römische Hauptmann ist vom Pferd gestiegen und kniet in Anbetung vor dem, den er als den Sohn Gottes erkennt. Hinter ihm hat sich einer, überwältigt von dem, was da vorgeht, mit dem Gesicht auf die Erde geworfen. Durch eine Gruppe von Leuten, die zu den Anhängern des Nazareners gehören, sich aber mit dem übrigen Volk in einiger Entfernung gehalten haben, geht eine erschütternde Bewegung. Ein Greis, der tief ergriffen wankt, wird von zwei Männern fortgeführt, zurück in das Dunkel. Und die das Licht nicht sehen wollen, gekennzeichnet durch einen Priester und einen Vornehmen der Juden, verlassen eilig die Stätte (Abb. 143). Von diesem wunderbaren Blatt gibt es dreierlei Abdrücke: zuerst einige wenige Proben, die Rembrandt von der Platte gezogen hat, bevor er sie durch seine Namensunterschrift für fertig erklärte; dann die auch noch äußerst seltenen von der Art, die unsere Abbildung wiedergibt; schließlich solche von der durch Rembrandt nachträglich überarbeiteten Platte, die bekunden, daß der Meister bei dem Versuch, die Komposition in einigen Teilen zu verändern, nicht zu einer Verbesserung des Ganzen gelangt ist und schließlich die großartige Lichtwirkung verwirrt und zerstört hat. Auch Rembrandt mußte erfahren, daß bei Gebilden der schaffenden Kunst Veränderungen selten Verbesserungen sind.



Abb. 137. Nikolaus Brueningh. Gemälde von 1652. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
(Zu Seite 132.)

Mehrere Meisterwerke der Radierkunst tragen die Jahreszahl 1654. Da ist vor allen die „Kreuzabnahme mit der Fadel“, eine Schöpfung voll tiefster Poesie. Am dunklen Abend haben die Leute des Joseph von Arimathia bei Fadelschein den Leichnam Jesu vom Kreuze gelöst und auf einem untergebreiteten Leintuch herabgeholt; auf den starken Armen eines Mannes, der eben von der Leiter auf den Boden getreten ist, und auf dem oben befestigten Tuche ruht der tote Körper; noch haftet er mit einem Fuß an dem Fußbrett des Kreuzes, und der Mann mit der Fadel leuchtet zum Herausziehen des letzten Nagels. Im Vordergrund, auf dem von feuchtglühendem, zertretenem Grase bedeckten Boden, breitet Joseph von Arimathia ein zweites Leintuch über die bereitstehende Bahre. Das grelle Fadellicht, dem gegenüber Luft und Ferne nächtlich schwarz erscheinen, zerfließt schnell im Dunklen; an der Grenze seines Reiches berührt es noch



Abb. 138. Der Knabe Jesus im Tempel. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 139.)

einige leidvoll zuschauende Jünger und Frauen. In der umgebenden Finsternis nimmt ein hochragendes Gebäude der Stadt Jerusalem einen verlorenen Lichtschein auf (Abb. 145). Ein sehr ansprechendes Blatt bringt den von Rembrandt so oft behandelten Gegenstand der Erscheinung des Erlösers in Emmaus in neuer künstlerischer Schönheit. Hier ist alles in feinen, klaren Strichen gezeichnet, und ohne Aufwendung von starken Dunkelheiten ist eine reizvolle malerische Wirkung erzielt. Das Ganze ist hell gehalten, und im Hellen leuchtet der Strahlenschein des Christus, der sich den Jüngern zu erkennen gibt. Wie auf den Gemälden von 1648 hat der Künstler auch hier, in gebührender Unterordnung, aber in einer für die innere und für die äußere Abrundung des Ganzen nicht unwesentlichen Bedeutung, den aufwartenden Diener hinzugefügt; der mit der Wirtschürze bekleidete Burche schickt sich eben an, die Kellertreppe hinabzusteigen, hält aber plötzlich inne, da er gewahrt, daß bei den Gästen etwas Merkwürdiges vor sich geht, für das ihm die Erklärung fehlt; ihm ist es natürlich unsagbar, warum die beiden den dritten, der doch als ihresgleichen mit ihnen gekommen war, mit solcher Ergriffenheit



Abb. 139. Christus predigend. Rabierung. (Zu Seite 184.)

anstaunen, in dem Augenblick, wo er jedem von ihnen mit milder Freundlichkeit ein Stück Brot darreicht (Abb. 146).

Ganz andersartig ist wieder die Vortragsweise bei einem Blatt, das die Beschneidung Jesu darstellt. Hier sind sowohl die Formen wie die Lichtwirkung mit flotten, sicheren Strichen skizziert, und gerade in dieser Frische liegt etwas außerordentlich Anziehendes. Eine ungewöhnliche poetische Einkleidung hat der Künstler dem Gegenstande dadurch gegeben, daß er den Beschneider in den Stall zu Bethlehem kommen läßt; die vorgeschriebene Handlung wird verrichtet bei einem Licht, das in den dunklen, durch Stallgerät eingeengten Raum durch das schadhafte Dach hereinstrahlt. Ganz übereinstimmende Behandlung läßt ein auch in der Größe ähnliches Blatt als diesem genau gleichzeitig erkennen. Auch hier werden wir in den Stall zu Bethlehem geführt; in die Nacht der Geburt. Wie die armen Hirtenleute, die da hereingekommen sind, voran ein Alter mit dem Dubelsack, neugierig und ehrfürchtig das Kind betrachten beim Schein einer Lampe, die an der Lehmwand eines Verschlages hängt; wie Maria freudig bewegt ihren Mantel, mit dem sie das Kind zugebedt hatte, aufhebt, und wie Joseph von seinem Sitz, einer umgelegten Schieblarre, aufsteht, um die Besucher zu begrüßen; wie alles das mit der armseligen Umgebung, mit Bretterwerk und Stroh und Heu und enggestellten Pfosten, zwischen denen Kinder ihre Köpfe herausstrecken, zu einer künstlerischen Einheit wird: das ist wieder eine von den tiefinnerlichen Schöpfungen, die jedesmal entstanden, wenn Rembrandt sich in das Geheimnis der heiligen Nacht versenkte (Abb. 147).

Rembrandt verschmähte es auch jetzt nicht, Figuren aus dem Alltagsleben auf die Kupferplatte zu skizzieren. Ein unter dem Namen „Das Koler“ (Kolbenspiel) bekanntes Blatt, das weniger dieses im Freien geübte Spiel als einen in behäbiger Nichtbeteiligung dabei sitzenden Mann zum Gegenstand hat, eine in schnellen Zügen und mit malerischem Reiz hingeworfene Abschrift der Natur, trägt die Jahreszahl 1654.



Abb. 140. Christus vor Kaiphas. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 139.)



Abb. 141. Hendrije Stoffels. Im Museum des Louvre.
(Zu Seite 144 u. 152.)

Unter den Gemälden von 1654 befindet sich eines, das zu den feinsten Schöpfungen des Meisters gehört: „Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt“, im Berliner Museum. Das Weib sitzt neben dem hell beleuchteten Bett, und während sie mit der Linken den halbentblößten Busen zu verhüllen sucht, deutet sie mit dem Daumen der rechten Hand auf Joseph, der im Gefühl seiner Unschuld aufwärts blickt und die Hand betuernd emporhebt; sie vermeidet es, beim Vorbringen ihrer erlogenen Anschuldigung den Gatten anzusehen, der hinter ihr steht und seine aufsteigende Entrüstung über Joseph noch hinter der Miene vornehmer Gelassenheit und ernstern Erwägens verbirgt. In der Farbenwirkung hat Rembrandt hier Wunderbares, im Ausdruck Unglaubliches geleistet. „Nein, wie die Frau lügt!“ war die erste Äußerung eines feinfühligsten und unbefangenen Kunstfreundes beim Anblick dieses Bildes. In demselben Jahre malte Rembrandt eine lebensgroße nackte weibliche Figur. Die biblische Bathseba hat den Vorwand gegeben, und der Künstler hat sich neben der einen Aufgabe, eine Frauengestalt, die diesesmal von der Natur auch mit einigen Formenreizen bedacht war und die vor den meisten früheren Modellen die Jugendfrische voraus hatte, in seiner wunderbaren Malerei durch Farbenzauber zu verherrlichen, zugleich die andere Aufgabe gestellt, einen verwickelten Seelenvorgang zu schildern. Bathseba hat die Botschaft Davids bekommen; sie sitzt nach dem Bade auf einer erhöhten Bank und läßt sich von einer alten Dienerin die Fußnägel schneiden; ihre Gedanken aber irren umher; sie hält den Brief in der Hand und erwägt mit widerstreitenden Gefühlen die Aufforderung des

Königs. Neben diesem, im Louvre befindlichen, Bilde einer Badenden, in das ein höherer Inhalt hineingedichtet worden ist, steht ein gleichzeitiges kleineres Bild, in der Nationalgalerie zu London, das in einer nur durch die Pracht der Malerei geadelten Wirklichkeitswiedergabe ein junges Weib zeigt, das zum Bade in ein Wasser hinabgestiegen ist und, in vorsichtigem Waten die Tiefe prüfend, noch zögert, das emporgezogene Hemd abzustreifen. Das nämliche Modell, das dem Maler die Anregung zu den beiden Badenden gegeben hat, ist wiederzuerkennen in einem Brustbild des Louvre-museums, wo dieses Mädchen in noch etwas jugendlicherem Alter, nach Rembrandts Geschmack gekleidet und kostbar geschmückt, in dem sonnigsten Zauber von des Meisters Farbenkunst erstrahlt (Abb. 141).

Von Porträtbestellungen war in dieser Zeit nicht mehr viel die Rede. Ein Meisterwerk der Bildnismalerei hat Rembrandt im Jahre 1654 noch geschaffen in dem Porträt in halber Figur von Jan Six, das ebenso lebendig aufgefaßt wie wunderbar gemalt ist, das, in schneller Ausführung zu hoher Vollendung gebracht, ein fein beobachtetes, sprechend lebenswahres Abbild der Persönlichkeit gibt (im Sixschen Hause zu Amsterdam). Aber dem Durchschnittsgeschmack von Porträtbestellern sagte seine Malweise nicht mehr zu. Und er selbst mochte es auch nicht mehr leicht über sich bringen, seine Kunst an das Abbilden von Leuten zu wenden, die ihn menschlich und künstlerisch kalt ließen. Um so mehr Vergnügen machte es ihm, Persönlichkeiten, die er selbst sich aussuchte, deren Aussehen in seelischer und in malerischer Beziehung Reize für ihn hatte, zu malen. Die kaiserliche Sammlung zu Petersburg besitzt fünf solcher Bildnisse von Greisen und Greisinnen, die mit der Jahreszahl 1654 bezeichnet sind. Der Künstler hat in diese Bilder eine eigentümlich ergreifende Stimmung gelegt, in der die Auffassung, der Ton und eine gewisse Weichheit der Behandlung zusammenwirken. Besonders rührend erscheint eine wiederholt gemalte Frau, deren von einem dunklen Kopftuch umrahmtes Gesicht in feinen wellen



Abb. 142. Landschaft mit der Flucht nach Ägypten. Radierung.
(Zu Seite 118.)



Abb. 148. Die drei Kreuze. Radierung von 1658. (Zu Seite 137.)

Zügen die Spuren tiefen Leides und stiller Lebensmüdigkeit trägt (Abb. 148). Auch in anderen Sammlungen finden wir diese ehrwürdige Matrone wieder, das Gesicht in den Schatten des Kopftuches wie in einen Schleier eingehüllt, und vergeistigt im Ausdruck, wenn sie sich in das Lesen einer Erbauungsschrift versenkt (Abb. 149). Gewöhnlich führen diese Gemälde die Bezeichnung „Rembrandts Mutter“. Die liebevolle Auffassung macht diese Namengebung erklärlich, deren Irrigkeit sich, abgesehen von dem Fehlen der Ähnlichkeit mit den früheren Porträten der Mutter Rembrandts, aus der Entstehungszeit der Bilder ergibt.

Ein Selbstbildnis von 1654, in der Galerie zu Kassel, in dunklem Ton gehalten und mit einem Ausdruck, der eine Umbüsterung der Züge niederkämpfen will, läßt die Anzeichen vorzeitig beginnenden Alters erkennen.

Aber Arbeitskraft und Arbeitslust nahmen noch nicht ab. Rembrandt fand immer etwas zum Malen. Wenn seine schöpferische Phantasie ruhte, so erfreute er sich auch daran, von der Wirklichkeit ihm in sonst ausdruckslosen Dingen geoffenbarte Geheimnisse schöner Farbenzusammenklänge nachzuschaffen. Wie einst in einer toten Rohrdommel, so entdeckte er 1655 in einem geschlachteten Ochsen, der abgehäutet und ausgespannt beim Metzger hing, so viel Farbensönheit, daß er daraus ein Bild machte. Und er begnügte sich nicht damit, dieses Farbenstudium einmal vorzunehmen; er wiederholte es nach drei verschiedenen Exemplaren. Das bekannteste und schönste der drei Bilder ist im Louvre-museum. Die Galerie zu Kassel besitzt aus dem nämlichen Jahre das lebensgroße Kniestück eines mit eisernem Vollharnisch bepanzerten Mannes, der sich mit beiden Händen auf einen Speer stützt und finster zur Seite blickt. Was den Meister zum Malen dieses

Kniestück, Rembrandt.

Bildes veranlaßt hat, ist der Reiz der Töne in der schwarzbrünierten Eisenrüstung. Der Beschauer fühlt die künstlerische Freude nach, mit der der Maler dieses Blinken und Schimmern betrachtet und nachgebildet hat. Aber zugleich gewahrt man, wie in Ausdruck und Haltung des Mannes, so auch im Ton des Ganzen etwas eigentümlich Düsternes. Ein dunkler Hauch legt sich von nun an öfter über Rembrandts Gemälde und läßt den Goldton verschwinden.

Seine Erfindungslust betätigte Rembrandt auch in diesem Jahre wieder in Meisterwerken der Kunst. In dem Hauptblatt von 1655 hat er ergreifend geschildert, wie Pilatus den gefesselten Christus, eine rührende Duldergestalt, auf der Terrasse des mit den Figuren der Gerechtigkeit und der Stärke geschmückten Amtsgebäudes dem schreienden, höhnennden Volke vorstellt. Die Mannigfaltigkeit der Motive und der Charaktere, bei der Volksmenge unten, wie bei den Zuschauern in den Fenstern, hat kaum ihresgleichen; und eine seltsam passende Wirkung wird durch die Art der Ausführung hervorgerufen: die Figuren sind der Mehrzahl nach fast nur in meisterhaften Umrisslinien gezeichnet, und dazwischen stehen hier und da, namentlich in der Architektur, einige fast schwarze Schatten. Dieses „Ecce homo“ stimmt in der Größe überein mit dem Blatt „Die drei Kreuze“ und ist wohl als Gegenstück dazu gedacht; in seiner scharfen Klarheit bietet es einen sprechenden Gegensatz zu der dortigen überirdischen Lichterscheinung. Es hat auch mit den „Drei Kreuzen“ das Schicksal einer nachträglichen starken Überarbeitung geteilt; und merkwürdigerweise hat Rembrandt dabei gerade das Allerbeste, die vor der weißen Wand der Terrasse stehenden Leute, beseitigt. Er scheint das Unvorteilhafte der Änderung erkannt und die Platte vernichtet zu haben; denn die Abdrücke nach der Umarbeitung, die von den Sammlern „Ecce homo mit der Maske“ genannt werden, wegen eines auf der leergewordenen Fläche angebrachten ornamentalen Steinkopfes, sind noch seltener als die früheren Abdrücke. Vier Illustrationen Rembrandts zu einem in spanischer Sprache geschriebenen Buche des Manasseh-ben-Israel, das unter dem Titel „La Piedra gloriosa“ 1655 zu Amsterdam erschien, sind mehr sonderbar als schön. Der „Ruhmreiche Stein“ des Buchtitels ist der Stein, der in Nebukadnezars Traum die tönernen Füße des Riesen zerbrach (Daniel 2, 31—35), und Rembrandts Bildchen bringen Jakobs Traum von der Himmelsleiter, Davids Kampf mit Goliath, die Vision des Propheten Ezechiel und Nebukadnezars Traum, in flüchtiger Zeichnung und in einem Herstellungsverfahren, das den Abdrücken eine außerordentliche Schwärze verlieh — stellenweise bis zur Beeinträchtigung der Deutlichkeit. In einem sehr schönen Blatt von klarer Zeichnung und von zugleich kräftiger und feiner Wirkung hat Rembrandt wieder einmal das Opfer Abrahams verbildlicht. Er hat den Augenblick gewählt, wie Abraham, der Kopfbedeckung und Mantel abgelegt hat, mit der einen Hand seinem Knaben, der entkleidet kniet und sich geduldig wie ein Lamm, mit opferwillig vorgestrecktem Halse über das Knie des Vaters legt, die Augen zuhält und mit dem gezückten Messer in der anderen Hand sich eben anschickt, das Schwerste zu vollbringen und das Blut seines geliebten Kindes in das am Boden stehende Becken fließen zu lassen; aber in diesem Augenblicke ist in einem Lichtstrahle, der den Wolkendampf der Bergeshöhe durchbricht, ein Engel herniedergeflogen und fällt dem Patriarchen von hinten in die Arme. Unter dem rechten Flügel des Engels gewahrt man im Dunkeln den Widder, der sich mit den Hörnern im Gesträuch verfangen hat; seitwärts werden am Bergesabhänge der Esel und die beiden Knechte, die hier zurückgeblieben sind, sichtbar, und ganz in der Ferne erblickt man zwei Männer, die den Hang des gegenüberliegenden Berges beschreiten (Abb. 150).

Im folgenden Jahre schöpfte Rembrandt aus der Geschichte Abrahams eine merkwürdige Darstellung der Bewirtung der drei Himmlischen durch Abraham. Der Patriarch, der die Weinkanne bereit hält, um seine überirdischen Gäste zu bedienen, horcht mit demütiger Verneigung auf die Worte des Herrn, der in der Gestalt eines ehrwürdigen Greises an seinem Tische Platz genommen hat; die beiden Begleiter Jehovas sind durch Fittiche als Engel gekennzeichnet, aber sie sind nicht in der sonst üblichen und auch von Rembrandt früher gebrauchten Weise als Jünglinge, sondern als gereifte Männer dargestellt, und diese Verbindung von bärtigen Gesichtern und Engelsflügeln



Abb. 144. Bildnis einer alten Dame. Im Museum der Ermitage zu Petersburg.
Nach einem Schabkunstblatt von Richard Carlom. (Zu Seite 134.)

hat für uns etwas gar Befremdliches; in der Schrift ist allerdings von Männern und nicht von Jünglingen die Rede. Hinter der Haustür horcht Sara verstohlen und lächelt unglaublich über die Verheißung eines Sohnes; vor der Haustür aber übt sich Hagar's Sohn Ismael, der zukünftige Stammvater der Araber, im Bogenschießen (Abb. 151).

Vielleicht die allerschönste seiner Porträtstudierungen ließ Rembrandt 1656 in dem unübertrefflich malerischen und lebenswahren Bildnis des Goldschmieds Janus Lutma aus Groningen entstehen, das uns einen freundlichen alten Herrn zeigt, der, von Geräten seines Gewerbes umgeben, behaglich im Lehnstuhl sitzt (Abb. 153). Die Bekanntschaft mit Lutma mag die Anregung gegeben haben zu einem reizend ausgeführten Blättchen,

das „Der kleine Goldschmied“ genannt wird; es zeigt einen Metallbildner in seiner Werkstatt, der an einer Caritasgruppe hämmert. Ein weiteres Meisterwerk der Bildniskunst wird mit dem Namen des Rechtsanwalts Dr. Tholing belegt. Hier ist ganz Außerordentliches in bezug auf farbige Wirkung erreicht; namentlich sind die schwimmenden Töne des durchleuchteten Schattens wunderbar gezeichnet, der unter der Krempe des steifen schwarzen Filzhutes den oberen Teil des Gesichts überzieht, und aus dem ein Paar schlaue Augen zwischen leicht zusammengebrückten Lidern hervorblitzen. Die Schön-

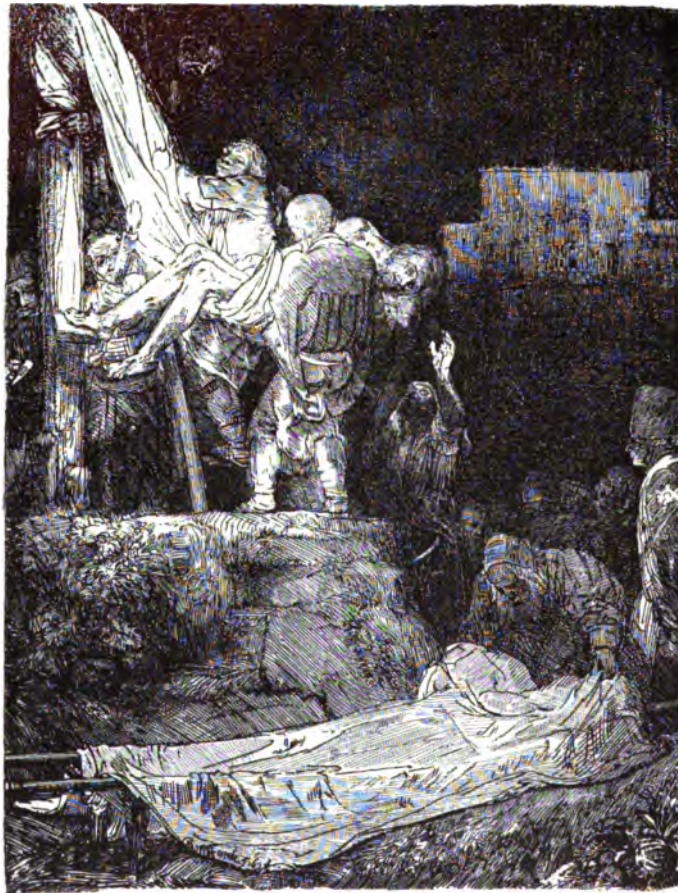


Abb. 145. Die Kreuzabnahme (mit der Fadel).
Radierung von 1654. (Zu Seite 140.)

heit dieser Radierung hat mit ihrer Seltenheit zusammengewirkt, um ihre schon früh sehr hohe Bewertung — um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kam ein Abdruck über 250 Gulden — ins Ungeheure zu steigen; im Jahre 1883 wurde in England für einen Abdruck die Summe von 37 750 Francs, wohl der höchste Preis, den jemals ein Kupferstich erzielt hat, bezahlt.

Ein als Malerei der Radierung ebenbürtiges Brustbild des Rechtsanwalts Tholing befindet sich in einer Pariser Privatsammlung. Von einem großen Porträtmalde, mit dessen Ausführung Rembrandt im Jahre 1656 beauftragt wurde, ist nur noch ein Bruchstück vorhanden. Die Aufgabe war derjenigen gleichartig, durch die er vor einem Vierteljahrhundert zu einem berühmten Manne geworden war: eine Gruppe von Wund-

ärzten, die um einen vortragenden Anatomen versammelt sind. Das vielbewunderte Bild wurde 1723 durch Brand zerstört. Der gerettete, begreiflicherweise auch nicht unverfehrt gebliebene Rest (im Reichsmuseum zu Amsterdam) enthält die in stärkster Verkürzung gemalte Leiche — man sieht ihr gerade gegen die Fußsohlen —, die Hände des Anatomen Dr. Deyman und die halbe Figur eines ihm dienstbereit zur Seite stehenden jungen Mannes.

Rembrandts Malweise zeigt um diese Zeit eine Veränderung, die sich seit einigen Jahren vorbereitete, in augenfälliger Ausprägung. Die handlichere Festigkeit ist zu einem



Abb. 146. Christus und die Jünger in Emmaus. Radierung von 1654.
(Zu Seite 140.)

loderen Hinsetzen der Farben übergegangen, das der Malerei einen flimmernden Reiz verleiht und das hier und da die scharfen Umgrenzungen der Dinge auflöst.

Ein Gemälde der Kasseler Galerie, das einen graubärtigen Mann in rötlicher, mit Fuchspelz besetzter Kleidung zeigt, der, mit Feder und Winkelmaß in den Händen, scharf nachdenkend am Schreibtisch sitzt, bietet ein sehr bezeichnendes Beispiel dieser Malweise. Es verdankt ihr einen großen Teil seiner Wirkung, die wunderbare Weichheit von Haar und Bart und Pelz, und das Verschwindende des in sich gefehrten Blickes. Als Porträt ist dieses „Bildnis eines Architekten“ wohl nicht aufzufassen; die alte Benennung „Archimedes“ ist vielleicht richtiger (Abb. 152).

Die Kasseler Galerie besitzt aus dem nämlichen Jahre 1656 ein in lebensgroßen Figuren ausgeführtes biblisches Gemälde, das gleich ausgezeichnet ist durch die Schönheit der das Ganze in weichen Tönen überziehenden Farbe und durch die Größe und

Empfindungstiefe, mit der hier ein Stück patriarchalischen Familienlebens geschildert ist: „Jakob segnet seine Enkel.“ Der dem Tode entgegensehende Greis hat sich, nach den Worten der Schrift, stark gemacht und sich gesetzt in seinem Bette. Er ist mit einer hellen Jacke und einem weiß und gelben Mützchen bekleidet; über die fröstelnden Schultern hat man ihm einen Mantel von Fuchspelz gelegt, als er sich aufrichtete. Der Bettvorhang ist beiseite gezogen und läßt ein gedämpftes Tageslicht einfallen; ein graugoldiger Ton, der Lichter und Schatten verbindet, wird in großartiger Zusammenstimmung durch die rote Farbe der Bettdecke gehoben. Joseph, mit einem großen Turban von gelblicher Seide — Würdezeichen seiner Stellung am Hofe des Pharao — geschmückt, steht dicht bei dem Vater, so daß er ihm durch seine Schulter eine Stütze bietet. Er versucht ehrfürchtig und schonend die Rechte des Greises von dem blondlockigen Kinderkopf, den sie berührt, hinwegzuführen und den Kopf des andren Knaben unter die segnende Hand zu bringen. Aber Jakob weiß, was er will; seine ausgestreckte Hand widerspricht der Annahme des Sohnes, daß seine verdunkelten Augen die Kinder verwechselt hätten; und Ephraim empfängt mit verständnisvoller Ehrfurcht den ersten Segen, während der erstgeborene Manasse enttäuscht aufblickt. Josephs Gattin Asnath, in einem Kleid von unbestimmter grünlichbrauner Farbe, mit Haube und durchsichtigem Schleier, steht regungslos da; sie läßt ihre Augen zärtlich auf den Kindern ruhen; aber ihr innerer Blick geht weiter, sie schaut, den Verheißungsworten Jakobs folgend, in eine ferne Zukunft hinein (Abb. 154). Das Bild ist mit großen, breiten Strichen gemalt; man sieht, daß der Künstler sich beeilt hat, seinen Gedanken in Form und Farbe auszusprechen. In die Ruhe des Arbeitens griffen die äußeren Verhältnisse störend ein.

Die Einsamkeit des häuslichen Herdes nach dem Tode Saskias mochte Rembrandt allmählich unerträglich geworden sein. Mit der alten Amme, der die Erziehung des heranwachsenden Titus überlassen blieb, hatte er üble Erfahrungen gemacht, er hatte



Abb. 147. Die Geburt Jesu. Radierung. (Zu Seite 142.)



Abb. 148. Bildnis einer alten Frau, gemalt im Jahre 1651. Im Museum der Ermitage zu Petersburg.
 Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
 (Zu Seite 144.)

die Gerichte zu Hilfe nehmen müssen, um sich ihrer Anmaßlichkeit zu entledigen. Nach ihrem Weggang, im Jahr 1650, hatte er dann die Führung seines Hauswesens der schon seit einiger Zeit bei ihm dienenden jungen Magd Hendritje Stoffels überlassen, einem jungen Mädchen von bauerlicher Abkunft, das statt der Namensunterschrift nur drei Kreuzchen machen konnte. Titus war ein zartes Kind von weichem Gemüt; so steht er vor uns in dem 1655 gemalten Bilde eines in Rembrandttracht gekleideten vierzehn-



Abb. 149. Bildnis einer alten Frau. In der Sammlung des Herzogs von Buccleuch zu London.
Nach einem Schabkunstblatt von James Mc. Ardell. (Zu Seite 145.)

jährigen Knaben mit feinem, hübschem Gesicht (in Privatbesitz zu Paris). Auch Bildnisse des erwachsenen Jünglings behalten den sanften Ausdruck und den weltfremden Blick der schönen Augen. Hendrikje füllte bei Titus die Mutterstelle aus. Und mit der Zeit trat sie dem Herzen Rembrandts näher. Die Wiederholung eines leicht zu erkennenden Frauentopfes in verschiedenen Gemälden von etwa 1652—1662 stellt es außer Frage, daß sie es ist, die Rembrandt in dem herrlichen Bildnis gemalt hat, von dem neben der „Bathscha“ des Louvre die Rede war (Abb. 141). Wenn man das Bild des Kaiser-Friedrich-Museums betrachtet, das sie körperlich und geistig reifer geworden und mit einer herzgewinnenden Liebenswürdigkeit des Ausdrucks zeigt (Abb. 155), so kann man leicht verstehen, welchen Wert solch ein gutes und hingebendes, und dabei zweifellos tatkräftiges Wesen für den alternden Rembrandt haben mußte. Bald nachdem Hendrikje



Abb. 150. Abrahams Opfer. Radierung von 1655. (Zu Seite 146.)

den Haushalt übernommen hatte, durfte sie sich als die Nachfolgerin Saskias in dem stattlichen Hause der Breesstraat betrachten.

Wie es in diesem Hause aussah, darüber gibt uns ein urkundliches Schriftstück aus dem Jahre 1656 genaue Auskunft. Schon im Flur waren die Wände mit Gemälden bedeckt, darunter viele Studien — Landschaften, Tiere, Köpfe und anderes — von der Hand des Meisters, mehrere Genrebilder von Rubens' berühmtem Schüler Adriaan Brouwer und Landschaften von Jan Lievens und Hercules Seghers; außerdem sah man da Kinderfiguren in Gips und eine Gipsbüste; die Stühle waren zum Teil mit schwarzen Kissen bedeckt, zum Teil mit Leder bezogen. Im Vorzimmer hingen einige fünfzig Bilder, neben Werken von Rembrandt und verschiedenen zeitgenössischen holländischen und flämischen Malern auch solche italienischen Ursprungs, eines von Palma Vecchio und eines, das dem Raffael zugeschrieben wurde; unter den eigenen Werken des Meisters zeichnete sich hier eine in reichem Goldrahmen prangende große „Kreuzabnahme“ aus. Ein Spiegel in Ebenholzrahmen, ein Tisch von Rußbaumholz mit einem kostbaren Teppich, sieben spanische Stühle mit grünen Sammetkissen und ein marmornes Kühlbecken vervollständigten die Einrichtung des Vorzimmers. Ein anstoßendes Zimmer war einfacher eingerichtet, an den Wänden aber gleichfalls mit Gemälden geschmückt; neben Bildern und Skizzen von der Hand des Hausherrn und seiner Zeitgenossen hingen da auch Werke der alten niederländischen Meister, von van Eyck war der Kopf eines alten Mannes da; ferner Kopien nach Annibale Caracci und Kopien nach Rembrandt, die letzteren wohl Arbeiten, die seine Schüler ihm verehrt hatten. In dem sogenannten Saal prangten zwischen den niederländischen Bildern, von denen die meisten wieder von Rembrandt selbst, eines von seinem Lehrer Lastman war, Werke von Giorgione und Raffael; der Tisch war von Eichenholz, der Tischteppich war gestickt, die Stühle mit blauen Kissen bedeckt. Hier stand auch das Bett, mit blauen Vorhängen umzogen; ein Wäscheschrank von Eichenholz und eine aus demselben Holz angefertigt Wäשמangel bekundeten, daß hier

das Bereich der Frau vom Hause war. Ein besonderer Raum war das Kunstkabinett. Da sah man Standbilder und Köpfe römischer Kaiser, vielleicht auch den einen oder anderen wirklich antiken Kopf, neben indischen Gefäßen und chinesischen Porzellanfiguren, eine eiserne Rüstung und mehrere Helme, auch einen japanischen Helm und Gerätschaften wilder Völker, ferner Erdfugeln, mineralische und zoologische Gegenstände, sowie verschiedene Gipsabgüsse nach dem Leben, darunter den Abguß eines Negers. Auf einem Gestell befanden sich eine Menge von Muscheln und Seegewächsen, Naturabgüsse „und viele andere Kuriositäten“. Da waren mancherlei Waffen, ein kostbarer, mit Figuren geschmückter eiserner Schild, eine Totenmaske des Prinzen Moriz von Cranien und die plastische Gruppe eines Löwen mit einem Stier. Auch eine geschnitzte



Abb. 151. Abraham bewirtet Jehovah. Radierung von 1656.
(Zu Seite 146.)

und vergoldete Bettstelle stand da. Den reichsten Schatz aber bargen die Mappen. Mehrere Mappen waren ganz mit Kupferstichen von Rembrandts berühmtem Landsmann Lukas von Leiden angefüllt, andere mit den Stichen Marcantonios nach Raffael; eine enthielt die Werke des Andrea Mantegna, eine andere die Holzschnitte und Kupferstiche Lukas Cranachs, ein ganzer Schrank war mit den Werken von Martin Schongauer, Israel von Meinen, Hans Brosamer und Holbein gefüllt; Stiche nach fast allen Bildern Tizians und nach den Schöpfungen Michelangelos waren gesammelt. Man sieht, Rembrandt kannte die großen Meister der Renaissance ganz genau, aber er war zu selbständig, um sich von ihnen beeinflussen zu lassen. Er besaß eine Sammlung von Abbildungen der römischen Baudenkmalen, die er doch gar nicht in seinen Schöpfungen verwertete; eher mögen die gleichfalls in einer Mappe vereinigten Bilder aus dem Morgenlande, welche Melchior Lorch und andere gestochen hatten, gelegentlich von ihm benutzt worden sein, freilich auch nur sozusagen ganz von weitem und in der freiesten Weise. Die Zahl



Abb. 152. Bildnis eines Architekten, gemalt 1656. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 149.)

der Mappen, in denen er weitere Stiche von und nach berühmten früheren und gleichzeitigen Meistern der Niederlande und Italiens bewahrte, war außerordentlich groß; Rembrandt kannte und schätzte die Werke seiner Zeitgenossen, so verschieden ihre Weise auch von der seinigen sein mochte.

Ein Teil des Kupferstichkabinetts war nicht in Mappen untergebracht, sondern lag in indischen und chinesischen Körbchen zur bequemen Besichtigung auf. Natürlich fehlten auch Rembrandts eigene Radierungen nicht in der Sammlung. Die Stiche des van Bliet nach Rembrandts Gemälden nahmen einen besonderen Schrank ein. Zu den Stichen kamen die Handzeichnungen, die sorgfältig geordneten Studien und Entwürfe des Meisters selbst, Studien von Lastman, nach der Herstellungsart, ob Federzeichnungen oder Rötelzeichnungen, gesondert, und solche von anderen Meistern. In diesem Kunstkabinett, das noch manche andere Dinge, einen Schrein voll Teller, eine Sammlung Fächer, einen ausgestopften Paradiesvogel und sonstige bunte Sachen enthielt, befand sich auch Rembrandts Bibliothek; diese war nicht groß: eine alte Bibel, das Trauerspiel „Medea“ von Sir, Dürers Proportionslehre, mehrere Bücher in hochdeutscher Sprache, die wohl nur um ihrer Holzschnitte willen da waren, und fünfzehn nicht näher bezeichnete Bände. Im Vorzimmer des Kunstkabinetts sah man wieder mancherlei Bilder und plastische Bildwerke, auch eingerahmte Stiche. Mit diesem Raum stand die Werkstatt, die aus einem kleinen und einem großen Atelier bestand, in Verbindung. Das erstere zerfiel in mehrere Abteilungen, die in verschiedenartiger Weise ausgestattet waren; die erste war mit alten Arkebussen und Blasrohren geschmückt, die zweite mit Büchsen und mit Bogen und Pfeilen, Wurfspeeren und Keulen aus Indien; die dritte enthielt Trommeln und Pfeifen, die vierte Gipsabgüsse von Händen und Köpfen, außerdem eine Harfe und einen türkischen Bogen; die fünfte umschloß außer Naturabgüssen, Bogen, Armbrüsten, alten Helmen und Schilden eine Sammlung von Hirschgeweihen, ferner mehrere Standbilder und Büsten, die zum Teil als antik galten, eine kleine Kanone, eine Sammlung von alten bunten Stoffen, sieben Saiteninstrumente und zwei kleine Gemälde von Rembrandt. In dem großen Atelier befanden sich Hellebarden, Degen und indische Fächer, vollständige indische Kleidungen, eine hölzerne Trompete, ein großer Helm und fünf Brustharnische, ein Bild mit zwei Röhren von Rembrandt und eine Kinderfigur — es ist nicht gesagt, ob eine gemalte oder eine plastische — von Michelangelo. Der Flur vor dem Atelier war mit zwei Löwenfellen, einem großen Bilde, welches Diana vorstellte, und einer Naturstudie nach einer Rohrdommel geschmückt. Mehr größere und kleinere Gemälde des Meisters zierten ein kleines Zimmer, in dem ein hölzernes Bett stand. — Was sich in der Küche und im Gange befand, dürfte den Leser weniger interessieren.

Es ist eine traurige Urkunde, der wir diesen Einblick in das Innere von Rembrandts Wohnung verdanken. Es ist das von der Insolventenlammer behufs öffentlicher Versteigerung aufgenommene Verzeichnis der beweglichen Habe des Meisters. Rembrandt muß zu allen Zeiten bedeutende Einnahmen gehabt haben; er selbst sagte zur Zeit seiner Ehe mit Saskia, als er der Verschwendung beschuldigt wurde, gerichtlich aus, daß er überreichlich mit Gütern versehen sei. Aber er gab das Geld mit vollen Händen aus; als Saskia nicht mehr da war, um Juwelen über Juwelen von ihm zu empfangen, verschlang der Sammeleifer des Kunstliebhabers alle Einnahmen des Künstlers; auch das nicht unbeträchtliche Vermögen, welches Saskia hinterlassen hatte, reichte nicht aus.

Seit Anfang 1653 befand sich Rembrandt in Geldverlegenheiten. Trotz eines sehr bedeutenden Darlehens, durch das Sir ihm aufzuhelfen suchte, kam er immer tiefer in Schulden. So brach im Sommer 1656 das Verhängnis über ihn herein, daß er für zahlungsunfähig erklärt wurde. Als Rembrandt die Unvermeidlichkeit dieses Ereignisses vor sich sah, im Mai 1656, übertrug er das Eigentumsrecht an seinem Hause seinem noch minderjährigen Sohne Titus, um diesen, dem die Hälfte von Saskias Vermächtnis zukam, wenigstens einigermaßen sicher zu stellen. Aber nachdem gegen Ende 1657 der größte Teil der beweglichen Habe Rembrandts und in einer zweiten Versteigerung einige



Abb. 153. Janus Lutma, Goldschmied zu Groningen. Radierung von 1656.
(Zu Seite 147.)

Zeit nachher der noch übrige Teil seiner Zeichnungen und Stiche verkauft worden war, wurde im Januar 1658 auch sein Haus versteigert. Dies führte zu langwierigen Prozessen zwischen dem Vormund des jungen Titus und den Gläubigern Rembrandts. Erst im Jahre 1665 wurde diese Sache endgültig zugunsten des ersteren entschieden, und im November 1665 kam Titus van Ryn in den vollständigen Besitz des Vermögens, das ihm als mütterliches Erbteil zustand.

Als Rembrandts Haus ausgeleert wurde, suchte er mit Titus, Hendrikje und einem Töchterchen Cornelia, das diese ihm im Oktober 1654 geschenkt hatte, im Gasthof „Zur Kaiserkrone“ Unterkommen, und in eben diesem Gasthaus fand die Versteigerung seiner Habe statt.

Um dem Meister die Möglichkeit zu verschaffen, so sorglos, wie es unter diesen Umständen möglich war, seiner Arbeit zu leben, fing Hendrikje in Gemeinschaft mit Titus, der sich anfänglich ohne großen Erfolg auf die Malerei gelegt hatte, einen Handel mit Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten und Kuriositäten an. Am 15. Dezember 1660 wurde diese Geschäftsvereinigung in aller Form vor einem Notar und zwei Zeugen abgeschlossen und dabei ausdrücklich erklärt, daß Rembrandt ohne Entschädigung für Kost und Wohnung bei den Geschäftsinhabern, denen er sich nach Möglichkeit nützlich machen werde, bleiben solle.

Unter so beklagenswerten Verhältnissen verlor Rembrandt weder den Schaffensmut noch die Schaffenskraft. In dem Zimmer eines Gasthofes, wo er kümmerlich auf Vorrat lebte — die Rechnung der „Kaiserkrone“, welche 1660 bezahlt wurde, ist noch vorhanden —, später in Mietwohnungen, die er immer nach kurzer Zeit wechselte, alles dessen beraubt, was sonst seiner Werkstatt Behaglichkeit und Schmuck verliehen hatte, fuhr er fort, die herrlichsten Werke zu schaffen.

Seine Selbstbildnisse reden. In einem mit der Jahresbezeichnung 1657 versehenen Bilde der Dresdener Galerie sitzt er mit dem Skizzenbuch in der Hand und beobachtet und zeichnet. In einem Bilde des Hofmuseums zu Wien steht er, mit einem Arbeitskittel über dem Anzug, in gerader Haltung da und schaut mit festem Blick unter zusammengezogenen Brauen die Welt fast herausfordernd an. Solange er seine Kunst besaß, durfte er das Haupt so hoch tragen, wie es das Brustbild der Münchener Pinakothek zeigt (Abb. 158).

In einem Gemälde von 1657 entfaltet er sogar einen Reichtum und eine Pracht der Farbe, wie sie sonst seiner Malerei schon fremd geworden waren. Das in jeder Beziehung großartige Bild befindet sich im Buckinghampalast; es stellt, in Figuren von etwa Viertel lebensgröße, die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande dar. Die Weisen erscheinen auch bei Rembrandt nach der altgeheiligten Auffassung als drei Könige. Maria sitzt demütig und bescheiden vor der Hütte und hält das von himmlischem Lichte hell bestrahlte Kind dem ältesten der Könige entgegen, der mit zwei Gefolgsleuten niedergekniet ist und seine Gabe darreichend die Stirn gegen des Kindes Füße senkt. Joseph hält sich ganz bescheiden im Schatten unter dem Strohdach des Stalles. Der zweite König nimmt aus den Händen eines Knechts, dem er mit schweigender Gebärde beiseite zu treten gebietet, das kostbare Geschenk, welches er darbringen will. Der dritte tritt mit einer Bewegung des Staunens, daß er in solcher Armut den neugeborenen König findet, aus dem Dunkel in das Licht, dessen Widerschein den Gold- und Juwelschmuck seiner eigenen reichen Königskleidung funkeln macht. Im Dunkel der Nacht verschwinden die Gestalten des Gefolges, der Schirmträger und der übrigen prächtig gekleideten Leute, die unter himmlischem Geleit vor diese Hütte gekommen sind. Ein gleiches Maß von Ausdruck der innersten Frömmigkeit, wie die drei vor dem Christkind knienden Figuren sie zeigen, hat kaum je ein anderer der größten Meister erreicht, ähnliches enthalten in dieser Beziehung vielleicht nur die tiefstempfundenen Werke der spätgotischen Zeit (Abb. 157).

Als ein Werk von 1657 gibt die Malweise ein Bild des Louvre-Museums zu erkennen, bei dem die aufgeschriebene Jahreszahl zweifelhaft lassen könnte, ob die letzte Ziffer 1 oder 7 ist. Es ist das schöne Bildnis eines jungen Mannes mit einem Stab in der nur flüchtig gemalten rechten Hand (Abb. 156).

Mit der Jahreszahl 1658 ist das Brustbild eines ruhig und vornehm blickenden jungen Herrn, in demselben Museum, bezeichnet.

Auch auf mehreren Radierungen ist diese Jahreszahl zu lesen. Das schönste der Blätter stellt das Gespräch zwischen Christus und der Samariterin am Brunnen dar. Es fesselt ebenso sehr durch die Feinheit des Ausdrucks wie durch die malerische Wirkung; mit der im übrigen ganz andersartigen Komposition desselben Inhalts, die Rembrandt vierundzwanzig Jahre früher geschaffen hatte, teilt es den Reiz, daß zur Stimmung des Ganzen das Landschaftsbild wesentlich beiträgt, das sich aus der unmittelbaren Umgebung des hochgelegenen Brunnens und dem Blick auf die etwas entfernte Stadt ergibt. In wieder verschiedener Auffassung ist das Thema behandelt in einer vielleicht auch der Alterszeit des Meisters angehörigen Fuchzeichnung zu Wien (Abb. 159). Vier Radierungen von 1658 bringen Aktstudien nach dem weiblichen Modell. Während Rembrandt früher, bei einer Reihe von Akten, die er 1646 nach einem jungen Mann radierete, sich mit dem fleißigen Naturstudium begnügt hatte, gab er jetzt den Studien durch Ausarbeitung des Hintergrundes eine bildmäßige Abrundung; offenbar in der Absicht, auf diese Weise den Abdrücken einen höheren Verkaufswert zu verschaffen. Auch ein Blatt von 1659 bringt eine Aktstudie, die sehr hübsche Figur einer Schlafenden,



Abb. 164. Jakob segnet seine Enkel Ephraim und Manasse. Gemälde von 1656. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (S. Seite 150.)



Abb. 155. Hendrikje Stoffels. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
(Zu Seite 152.)

die durch Hinzufügung eines mit vielem Humor dargestellten lüsteren Satyrs zu einem mythologischen Bilde zurechtgemacht ist: Antiope, zu der sich Jupiter in Satyrgestalt heranschleicht.

Daneben entstand 1659 ein Blatt, das die Heilung des Lahmgeborenen durch Petrus und Johannes an der Schönen Tür des Tempels zu Jerusalem verbildlicht. Das Betonen der niedrigen Herkunft der Apostel ist hier bis zum Äußersten getrieben; der kräftigen malerischen Wirkung gibt der große lichte Ausblick aus der Tempelpforte einen eigenen poetischen Gehalt (Abb. 161). Das war die letzte in Ähngung ausgeführte Komposition Rembrandts. Nur eine einzige Radierung trägt eine spätere Jahreszahl: die „Frau mit dem Pfeil“ von 1661, wieder eine Altstudie, eine sehr schön gezeichnete weibliche Rückenfigur, die sich oben von ganz dunklem Grunde abhebt.

An der Grenze von Rembrandts Tätigkeit als Radierer stehen neben den genannten Blättern noch zwei Meisterwerke. Ein mit höchster Lebendigkeit ausgeführtes kleines Blatt von mächtiger poetischer Wirkung zeigt Jesus im Garten Gethsemane. Ein Engel ist herabgekommen, um den im Gebete Ringenden aufzurichten; das Licht des Mondes liegt mit den Schatten schwarzer Wolken im Widerstreit. Ein Blatt von ansehnlichem Umfang bringt das Bild des Schreibmeisters Copenol, der im Lauf seines Lebens mehr-



Abb. 156. Bildnis eines unbekannten jungen Mannes, gemalt 1657. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 158.)



Abb. 157. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande. Gemälde von 1657.
In der Königl. Galerie des Buckinghampalastes.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.
(Zu Seite 158.)

maß von Rembrandt mit Farben und mit der Nadiernadel abgebildet worden war, im Alter von etwa zweiundsechzig Jahren, großartig in der Einfachheit und Kraft der Gesamtwirkung und kostbar in der Feinheit der zu voller malerischer Erscheinung geführten Ausarbeitung des Kopfes (Abb. 160).

Jedenfalls ist der Grund dafür, daß Rembrandt am Gebrauch von Nadiernadel und Ahwasser die Lust verlor, in der Weitsichtigkeit zu suchen, die dem beginnenden Greisenalter voranzugehn pflegt. Das Alter kam nun auffallend schnell über ihn. Ein Selbstbildnis von 1659, beim Herzog von Buccleuch, zeigt ihn sehr verändert gegen die jüngst vorhergegangenen; das Haar ist ergraut, und die Haut hängt schlaff und well



Abb. 158. Selbstbildnis Rembrandts, gemalt um 1658. In der Königl. Pinakothek in München.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 158.)

um die vor kurzem noch so kräftigen Formen (Abb. 162). Noch eingefallener erscheinen die Züge auf einem Porträt des folgenden Jahres, im Louvre, in dem er sich bei der Arbeit, mit der Palette in der Hand, abgebildet hat; aber die Haltung bleibt aufrecht, und aus den Augen blickt die ungebrochene geistige Kraft. Das Bild gibt an sich schon eine Probe von dieser Kraft. Es zeigt, wie der Meister immer noch neue malerische Aufgaben suchte; während er sonst die Lichtwirkung des Kopfes durch den Gegensatz einer dunklen Kopfbedeckung zu heben pflegte, hat er sie hier gesteigert durch ein weißes Mützchen, das über die helle Stirn eine noch stärkere Helligkeit setzt. In der Einfach-



Abb. 159. Christus und die Samariterin. Getuschte Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York.
(Zu Seite 158.)

heit und überzeugenden Wahrheit der Auffassung liegt eine solche Größe, und in der Malerei, die mit flott hingeworfenen Farbflecken wie in spielender Leichtigkeit die höchste Leuchtkraft erzielt, liegt ein solches Können, daß dieses Meisterwerk sogar die in der nämlichen Sammlung befindlichen früheren Selbstbildnisse in Schatten stellt.

Zwei Bilder im Kaiser-Friedrich-Museum, von denen das eine die Jahreszahl 1659 trägt, das andere augenscheinlich zu derselben Zeit, sozusagen von derselben Palette, gemalt ist, behandeln biblische Stoffe: „Moses zerstücket die Geseßestafeln“ und „Jakob ringt mit dem Engel“. Sie sind in lebensgroßen Halbfiguren mit einer wilden Hast hingestrichen, ihre Wirkung ist farbenarm aus einem dunkelbraunen Ton heraus entwickelt. Es liegt etwas Erschütterndes in ihnen, man fühlt, daß der Künstler sie gestaltet hat, um bei einem Ringen mit furchtbar Schwerem und Bitterem seine Seele zu befreien.



Abb. 160. Bildnis des Schreibmeisters Coppenol. Radierung, genannt „Der große Coppenol“.
(Zu Seite 162.)

Mit 1659 ist auch ein prächtig gemaltes Bild der Nationalgalerie zu London bezeichnet, die Halbfigur eines alten Herrn, im Pelzrock, mit einem roten Mützchen auf dem grauen Haar. Das scheint ein Porträt zu sein. Rembrandt hatte Freunde, die ihn im Unglück nicht verließen. Daß ihm immer von Zeit zu Zeit Porträtbestellungen zuingen, bekunden mehrere Bilder von Herren und Damen in vornehmem Anzug nach der Mode. Und bei der Erledigung solcher Aufgaben bemeisterte der Künstler die Erregtheit seiner Hand.

Im Jahre 1661 bekam er sogar noch einmal einen großen und lohnenden Bildnisauftrag, und noch einmal zeigte er, daß er ein Maler ohnegleichen war. Die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmachergilde, „Staalmeesters“ genannt nach ihrem Amt, die eingereichten Proben (staalen) der Tuche zu begutachten und mit einem Stempel zu ver-

sehen, ließen sich von ihm in einem Gruppenbild malen. Wie Rembrandt in seiner Jugendzeit in der „Anatomiestunde“ und in seiner Blütezeit in der „Scharwache“ Marksteine seiner Kunst hingestellt hatte, so krönte er auch im Alter seine Tätigkeit wieder durch ein Genossenschaftsbild. Aber während er in jenem Gemälde sich die strengste Naturwahrheit als Ziel gestellt und in diesem den Versuch gemacht hatte, aus der an sich trockenen Aufgabe ein malerisches Gedicht zu gewinnen, so vereinigte er jetzt, beide überbietend, mit staunenswürdiger Ruhe und Kraft die beiden Seiten seines Könnens. Er schuf ein Bild von der ungesuchtesten Natürlichkeit und mit schlichter, gleichmäßiger Beleuchtung, ohne von dem Zauber seiner ihm allein eigentümlichen Farbe das geringste zu opfern; er dichtete in Farben, ohne der überzeugenden Lebenswahrheit auch nur im mindesten Eintrag zu tun. In diesem Bilde von großartiger Einfachheit hat Rembrandt das letzte Wort seiner Kunst gesprochen. An einem Tische, den ein orientalischer Teppich von rotem Grundton bedeckt, sitzen vier Herren, mit dem Prüfen der Rechnungen beschäftigt, ein fünfter erhebt sich eben vom Stuhl; alle fünf sind gleichmäßig mit schwarzen Röcken, breiten weißen Kragen und schwarzen Filzhüten bekleidet; hinter ihnen steht barhäuptig ein Diener, gleichfalls in schwarzem Rock mit weißem Kragen; die Wand des Zimmers ist mit braunem Holz getäfelt. Aus so wenigen Farben hat der Meister ein Bild von unbeschreiblicher Harmonie zusammengewoben; jeder Gegenstand hat deutlich und bestimmt die Farbe, die ihm zukommt: aber das Ganze ist gleichsam mit einem braungoldigen Ton durchtränkt. Dabei ist das denkbar höchste Maß von Körperhaftigkeit erreicht und nicht minder die sprechendste, zweifelloseste Porträtähnlichkeit in jeder einzelnen Persönlichkeit. Diese ehrbaren Männer leben vor unseren Augen. Auf die Höhe des Platzes an der Wand, wo das Bild hinkam, hat der Maler Rücksicht genommen durch Tieflegen der Gesichtslinie, die unterhalb der Tischplatte verläuft. Das



Abb. 161. Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels.
Radierung von 1659. (Zu Seite 160.)



Abb. 162. Rembrandts Selbstbildnis, gemalt 1659.
In der Sammlung des Herzogs von Buccleuch zu London. Nach dem Schabkunstblatt von Richard Earlom.
(Zu Seite 162.)

Gemälde befand sich ursprünglich im sogenannten Staalhof; jetzt prangt es im Reichsmuseum zu Amsterdam und verbunkelt die trefflichsten Porträtbilder anderer Meister (Abb. 163).

Auch ein andersartiger großer Auftrag wurde Rembrandt zugewendet und im Jahre 1661 von ihm erledigt. Es galt, für das Rathaus von Amsterdam ein Bild aus der vaterländischen Vorzeit zu malen: „Die Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis zum Freiheitskampf gegen die Römer.“ Von der Art, wie Rembrandt diese Aufgabe löste, scheinen die Auftraggeber nicht befriedigt gewesen zu sein; in seiner Auffassung waren die tapferen Vorfahren wohl nicht heldenhaft genug geraten. Das sehr umfangreiche Gemälde ist nach kurzer Zeit von seinem Plaze weggenommen worden. Was nach einer starken Beschneidung davon übrig blieb, ist in das Nationalmuseum zu Stockholm gelangt. Da sieht man ein nächtliches Gelage, bei dem die halb modern, halb phantastisch gekleideten Bataver mit Händen und Ringen auf das über die Tafel gehaltene Schwert des Vorsitzenden den Eid ablegen.

Wahrscheinlich durch diese Aufträge war es Rembrandt möglich geworden, mit seinen Angehörigen eine einigermaßen bequeme Wohnung zu beziehen, in einem Hause an der Rosengracht. Die so gewonnene größere Ruhe der Arbeit benutzte er fleißig. Bismlich viele Gemälde kleinen Umfangs sind mit 1661 bezeichnet. Deutschland besitzt davon ein Christusbild, in der Gemäldesammlung des Schlosses zu Aschaffenburg. Es ist ein Brustbild von ganz idealer Auffassung und scheint das Endergebnis einer Reihe von Versuchen zu bilden, zu denen der Kopf eines jungen Juden, in dem der Meister ein geeignetes Christusmodell entdeckte, die Anregung gab. Im Louvremuseum ist ein Bild des Evangelisten Matthäus, großartig in den Formen und großartig im Ausdruck des Greises, der in sinnendem Lauschen von dem Engel die Worte empfängt, die er niederzuschreiben soll; und staunenswert ist es dabei als Malerei, — man möchte sagen, daß Rembrandt die Weitsichtigkeit selbst, die ihm verwehrt, die genaue Begrenzung der einzelnen Pinselstriche zu erkennen und nachzuarbeiten, sich dienstbar gemacht hat, um mit schnell treffenden, loden neben- und übereinander gesetzten Farbenflecken die äußerste Lebendigkeit des Formen- und Farbeindrucks zu erreichen (Abb. 164).

Das Louvremuseum besitzt noch ein Gemälde, das um diese Zeit, vielleicht etwas später, entstanden ist. Da sitzt eine Frau — Kniestück, lebensgroß — und herzt ihr Kind, das sich mit Kopf und Händchen zärtlich an sie schmiegt. Die Mutter, eine Erscheinung von stattlicher Fülle der Formen, trägt eine Kleidung, die sich nicht allzuweit von der damals gebräuchlichen Hausracht entfernt; das Kind aber ist nur mit einem knappen, dünnen Gewand bekleidet, und es hat Flügel an den Schultern. Wegen der Flügel hat man dem Bilde den Titel „Venus und Amor“ gegeben. Es ist denkbar, daß Rembrandt mit diesem Titel einverstanden gewesen wäre; wenn wir jedoch annehmen müßten, er hätte hier mitteilen wollen, wie er sich die Liebesgöttin vorstellte, so wäre das mehr als befremdlich. Aber warum sollen wir in dem Bilde etwas suchen, was nicht darin liegt? Das geflügelte Kind zwingt uns nicht zu der Annahme, daß der Maler bei diesem Bilde liebender Mütterlichkeit an die Heidegöttin gedacht hätte. In Rembrandts Augen war das Kind, das er hier malte, ein kleiner Engel; einerlei ob er ein lebendes abbildete, oder ob er vielleicht die Erinnerung an ein verstorbene wieder-gab. Und die Mutter ist Hendrikje Stoffels. — Das war wohl das letztemal, daß Rembrandt Hendrikje malte. Sie starb zwischen 1661 und 1664, und nach ihrem Ver-lust verbunkelte sich sein Leben noch mehr.

Die Jahreszahl 1663 ist auf einem Gemälde des Mauritshauses im Haag zu lesen. Es zeigt in einer Halbfigur den blinden, greisen Homer, nach der antiken Büste in eine glaubhafte Erscheinung von Fleisch und Blut übertragen. In derselben Gemäldesammlung hängt, nahe den glanzvollen Jugendwerken Rembrandts, noch ein mächtiges Werk seines Alters, eine packende Darstellung des Königs Saul, dem David durch sein Harfen-spiel Tränen entlockt.

Noch in mehreren anderen Werken seiner Alterszeit hat sich Rembrandt als der große Meister biblischer Schilderungen bewährt. In lebensgroßen ganzen Figuren hat



Abb. 168. Die Vorsteher der Tuchmachergesellschaft (De Staalmeesters). Gemälde von 1661. Im Kupferkabinett zu Amsterdam. Nach einer Originalphotographie von Braun, Glement & Cie. in Dornach i. G., Paris und New York. (Zu Seite 165.)

er, in einem Gemälde der Ermitage zu Petersburg, die Rückkehr des verlorenen Sohnes ergreifend geschildert. Das Buch Esther regte ihn an zu verschiedenen Bildern, die, neben ihrem feelischen Inhalt, Gelegenheit zu einer gewissen Prachtentfaltung boten. Den vollen Zauber seiner Farbkunst hat er noch einmal ausgegossen über ein, wohl auch aus der Bibel geschöpftes, aber dem Gegenstande nach nicht mit Sicherheit gedeutetes Bild im Reichsmuseum zu Amsterdam, benannt „Die Judenbraut“, das einen ältlichen Mann und eine junge Frau, beide in reicher Phantasiel Kleidung, als bräutliches Paar zeigt.

Die Jahreszahl 1666 tragen zwei Bildnisse: die Halbfigur einer bürgerlich gekleideten Frau, ansprechend durch die Schlichtheit der Auffassung, in der Nationalgalerie zu London; und das Brustbild des Dichters Jeremias de Decker in der Ermitage, bei dem des Meisters wunderbares Hellbunt seine Reize noch einmal voll entfaltet in der Durchleuchtung der Schatten, die unter dem breitrandigen Hut auf dem Gesicht liegen. Decker war ein alter Freund Rembrandts; vor fast dreißig Jahren hatte er dessen jetzt im Buckinghampalast befindliches Gemälde „Christus erscheint der Magdalena“ (siehe S. 89) in einem Sonett gefeiert; in einem Gedicht dankte er nun auch dem Meister für das Bildnis, das dieser ihm „nicht aus Aussicht auf Gewinn, sondern aus Freundschaft“ gemalt hatte, und er pries den Ruhm, den Rembrandt errungen habe, „dem Reiz zum Troste, dem verruchten Tier“. — Vielleicht noch später entstanden ist das Gruppenbildnis einer aus Mann und Frau und drei Kindern bestehenden Familie im Braunschweiger Museum, in des Meisters letzter Art und Weise ein Prachtwerk der Malerei, das den „Staalmeeesters“ nicht nachsteht.

Die letzte frei gestaltende Schöpfung Rembrandts ist wohl das mit der Jahreszahl 1668 bezeichnete Bild in der Gemäldesammlung des großherzoglichen Schlosses zu Darmstadt: „Christus an der Marterssäule.“ Ein bitteres Gefallen an der Verbildlichung des Qualvollen spricht aus der Darstellung. Der Heiland wird durch zwei Schergen in eine grausame Stellung zum Empfang der Geißelhiebe gebracht; der eine zieht ihm die gefesselten Hände mittelst einer Rolle gewaltjam in die Höhe, während der andere ihm die Füße in Eisen legt; die Magerkeit des entblößten Körpers erhöht die Peinlichkeit des Anblicks. Das Gemälde ist in seinem schwarzgoldigen Ton noch ein echtes Werk Rembrandts, und zugleich ist es das echte Werk eines müden alten Mannes, mit vollem Können, aber ohne Herzenswärme gemalt.

Auch der müde alte Mann war dem Künstler noch ein Gegenstand des Studiums. In seinen letzten Jahren hat er immer wieder von Zeit zu Zeit sich selbst gemalt, in jedesmal neu gestellter Aufgabe mit unverwundlicher Frische der Auffassung und schärfster Beobachtung. Hier, wo er für niemand anders als für sich arbeitete, spielte er förmlich mit der Ölfarbe; mit einer man möchte fast sagen lustigen Kühnheit warf er die Farbflecken hin, daß sie sich zum ausdrucksvollen Bild zusammenfügten. Mit Vorliebe faßte er sich als den unverbrochen Arbeitenden auf; der Maler im farblos braunen, nachlässigen Anzug hebt mit einem Blick des Erhabenseins über alles Mißgeschick den Kopf; bisweilen zuckt ein Lächeln, fast spöttisch, um die Mundwinkel. Eines dieses Bilder, in englischem Privatbesitz, trägt die Zahl von Rembrandts letztem Lebensjahr, 1669. So endete der Meister seine Malerlaufbahn, wie er sie begonnen hatte, mit der künstlerischen Selbstbetrachtung.

Bevor er das Malgerät für immer niederlegte, mußte er noch Bitteres erleben. Es schien ihm vergönnt, seinen Sohn glücklich zu sehen. Titus van Ryn verlobte sich mit einer jungen Dame aus der Verwandtschaft seiner Mutter Saskia van Uhlenborg. Rembrandt malte das junge Paar; zwei Bilder in der Gemäldesammlung des Schlosses Christiansborg zu Kopenhagen teilen uns das Wohlgefallen des Vaters und des Künstlers an der Jugend Schönheit und Liebenswürdigkeit der beiden mit. Aber Titus wurde wenige Monate nach der Verheiratung, vor Vollendung seines siebenundzwanzigsten Lebensjahres, im September 1668, vom Tode ereilt. Seine Witwe gab im März 1669 einem Töchterchen das Leben und starb vor Ablauf desselben Jahres.

Rembrandt beschloß sein arbeitames, von Ruhm und glänzenden Erfolgen erhelltes und von harten Schicksalschlägen verbüstertes Leben im Dunkel der Armut. Die Be-



Abb. 164. Der Evangelist Matthäus. Gemälde von 1661. Im Museum des Louvre.
(Zu Seite 168.)

gräbnisliste der Westerkirche zu Amsterdam verzeichnet den 8. Oktober 1669 als den Tag seiner Beerdigung. Sein Nachlaß bestand, wie die amtliche Aufnahme feststellte, nur aus Kleidungsstücken von Wolle und Leinen und aus dem Arbeitsgerät.

Als Rembrandt starb, war er fast ein vergessener Mann. Der Kunstgeschmack der Zeit hatte sich ganz anderen Richtungen zugewandt, und seine Werke wurden geringgeschätzt. Die Geschichte seines Lebens verschwand auffallend schnell im Dunkel. Ein Gemisch von albernen Werkstattgeschichten und von böswilligen Verleumdungen, das aus den Kreisen seiner eigenen Schüler hervorging, hat die Stelle seiner Lebensbeschreibung vertreten müssen, bis im vorigen Jahrhundert holländische Forscher die urkundliche Wahrheit ans Licht förderten. Sein Künstlerruhm aber war zu groß, um vom Neide berührt zu werden. Die Zeit, wo man, wie ein zuverlässiger Zeuge berichtet, Bilder von ihm für wenige Groschen haben konnte, ging bald vorüber. Und dann stieg seine Würdigung in fast ununterbrochenem Wachsen. Die Bewunderung seiner Werke erwachte im Ausland früher als in der Heimat. Ein deutscher Fürst, Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen, legte sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Sammlung von Gemälden Rembrandts an, die ganz ohnegleichen dastand, bis, nach dem Napoleonischen Kunstraub, ein großer Teil dieses Schatzes in den Besitz des Kaisers von Rußland kam. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren es vornehmlich die Engländer, die mit Eifer Rembrandts Gemälde sammelten. Wie die Schätzung seiner Werke sich verbreitete, bekundet die Menge der Vervielfältigungen. Das im siebzehnten Jahrhundert in

Deutschland erfundene Kupferstichverfahren der sogenannten Schabkunst wurde namentlich in England als ein vorzüglich geeignetes Mittel zur Wiedergabe der kräftigen Wirkung und des Hellbunkels Rembrandtscher Gemälde erkannt (siehe Abb. 96, 149, 162). In Deutschland hat mitten in der Rokokozeit, deren Wesen doch die Tiefe und die Natürlichkeit Rembrandts sonst sehr fern lagen, der Berliner Kupferstecher G. F. Schmidt sich Rembrandts Radierverfahren anzueignen gesucht, und er hat in diesem Verfahren Gemälde des Meisters mit großem Fleiß, wenn auch nicht mit vollkommenem Verständnis, wiedergegeben. Daß einzelnen Kunstkennern des ausgehenden achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts das Verständnis — vom Gefühl gar nicht zu reden — für Rembrandts Schöpfungen fehlte, ist nicht zu verwundern; denn eine Kunstbeurteilung, die ihren Maßstab nur von der Antike nehmen wollte, war auf diesen Meister ganz und gar nicht anwendbar. Im neunzehnten Jahrhundert ist Rembrandts Kunst zu allseitiger uneingeschränkter Anerkennung gekommen. Die Photographie und die auf ihr beruhenden Vervielfältigungsverfahren, die uns von seinen weit zerstreuten Gemälden eine Anschauung gewähren und die uns die sonst nur mühsam aufzufindenden Radierungen und Handzeichnungen des Meisters in bis zur Täuschung getreuen Wiedergaben vor Augen führen, tragen die Möglichkeit, sich dem Genuß seiner Schöpfungen hinzugeben, in weite Kreise. Um die unermessliche Schönheit seiner Farbkunst zu genießen, muß man freilich die Gemälde selbst betrachten. Gerade als Farbkünstler steht Rembrandt, von den ganz großen Meistern der Malerei der uns auch zeitlich am nächsten stehende, unseren Herzen wieder so nahe, wie nur je den feinfühligsten seiner Zeitgenossen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Bei den Abbildungen ist die Nummer der Hartschschen Aufzählung (H.) angegeben. Die Handzeichnungen sind durch ein beigefügtes H. von den Gemälden unterschieden.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
Selbstbildnis Rembrandts, um 1640 (Nationalgalerie London)	2	24. Der Dichter Jan Hermansz Krul, 1633 (Gemäldegalerie Kassel)	25
1. Rembrandts Selbstbildnis „mit den drei Bartspitzen“ (H. 2)	3	25. Rembrandt mit dem Tuch um den Hals, 1633 (H. 17)	26
2. Rembrandts Mutter, 1628 (H. 354)	4	26. Doppelbildnis, genannt „Der Schiffsbauemeister und seine Frau“, 1633 (Buckinghampalast London)	27
3. Rembrandts Mutter (H. 343)	4	27. Das widrige Geschick, 1633 (H. 111)	28
4. Kahlköpfiger Mann, wahrscheinlich Rembrandts Vater, 1630 (H. 292)	5	28. Selbstbildnis, 1633 (Louvre)	29
5. Rembrandt mit stieren Augen, 1630 (H. 320)	5	29. Jan Cornelisz Silvius, 1633 (H. 266)	30
6. Der Mann mit dem breittrempigen Hut, 1630 (H. 311)	6	30. Saskia von Ulenburgh, 1633 (Gemäldegalerie Dresden)	31
7. Bettler und Bettlerin, 1630 (H. 164)	7	31. Brustbild eines alten Mannes, J. (Albertina Wien)	32
8. Der Mann mit Pelzmütze und kurzem Bart, 1631 (H. 263)	8	32. Saskia van Ulenburgh am dritten Tage nach der Verlobung, 1633, J. (Kupferstichkabinett Berlin)	33
9. Bildnis eines alten Mannes, um 1631 (Gemäldegalerie Kassel)	9	33. Mann am Tische sitzend und lesend, J. (Albertina Wien)	34
10. Bettler (H. 163)	10	34. Rembrandts Braut Saskia van Ulenburgh (Gemäldegalerie Kassel)	35
11. Die heilige Familie, 1631 (Pinakothek München)	11	35. Die Kreuzabnahme, 1633 (Pinakothek München)	36
12. Der blinde Geigenspieler, 1631 (H. 138)	12	36. Die große Kreuzabnahme, 1633 (H. 81)	37
13. Juda, Jakob und Benjamin, J. (Albertina Wien)	13	37. Der heilige Hieronymus unter dem Baume, 1634 (H. 100)	38
14. Rembrandts Schwester, 1632 (Liechtensteingalerie Wien)	14	38. Selbstbildnis, 1634 (Louvre)	39
15. Diana und Endymion (Liechtensteingalerie Wien)	15	39. Christus und die Samariterin („mit der Ruine“), 1634 (H. 71)	40
16. Bildnis des Professors Tulp im Kreise von Mitgliedern der Chirurgengilde von Amsterdam. („Die Anatomie-Stunde“), 1632 (Museum Haag)	17	40. Die Verkündigung bei den Hirten, 1634 (H. 44)	41
17. Der Perjer, 1632 (H. 152)	18	41. Christus und die Jünger in Emmaus, 1634 (H. 88)	42
18. Bildnis, angeblich des Schreib- und Rechenmeisters Coppenol („Der Federstecher“), (Gemäldegalerie Kassel)	19	42. Bildnis einer Dame im Alter von 83 Jahren, 1634 (Nationalgalerie London)	43
19. Der Rattengiftverkäufer, 1632 (H. 121)	20	43. Die Lesende, 1634 (H. 345)	44
20. Die (große) Auferweckung des Lazarus (H. 73)	21	44. Die (große) Judenbraut, 1634 (H. 340)	45
21. Der heilige Hieronymus im Gebet, 1632 (H. 101)	22	45. Saskia am Fenster sitzend, J.	46
22. Der barmherzige Samariter, 1633 (H. 90)	23	46. Rembrandt mit seiner Gattin Saskia (Gemäldegalerie Dresden)	47
23. Die Flucht nach Ägypten, 1633 (H. 52)	24	47. Christus am Kreuz (H. 80)	48

